MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07914880 5

DE

LA MUSIQUE EN FRANCE

DEPUIS RAMEAU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 9966-5-91.

ARTHUR COQUARD

DE LA MUSIQUE EN FRANCE DEPUIS RAMEAU

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

« L'expression est le caractère propre
de la musique française. »

PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1891

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays
y compris la Suède et la Norvège.

ML
270
C78

LIBRARY
DEC 27 1965
UNIVERSITY OF TORONTO

1033898

A

M. F.-A. GEVAËRT

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/delamusiqueenfra00coqu

AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR

En 1889, l'Académie des beaux-arts mit au concours le sujet suivant :

De la musique en France et particulièrement de la musique dramatique, depuis le milieu du XVIII*e siècle jusqu'à nos jours, en y comprenant les œuvres des compositeurs étrangers jouées ou exécutées en France.*

C'était, sous une forme un peu restreinte, un programme qui répondait à un véritable besoin.

La musique a pris chez nous, depuis vingt ans, un développement considérable, non seulement à Paris, mais dans toute la province. Telle ville de second ordre où, en 1870, on n'aurait pas trouvé dix musiciens sérieux, possède aujourd'hui un grand

orchestre de symphonie et un public pour écouter et comprendre les chefs-d'œuvre. On sait qu'il n'est plus rare de trouver, même dans le monde, des jeunes gens et des jeunes filles qui ont poussé leurs études jusqu'à l'harmonie.

Ce développement de la culture musicale a naturellement formé le goût du public. Non content de lire et d'entendre beaucoup de musique, on prétend désormais apprécier. On connaît les différentes écoles, on sait leurs qualités et leurs défauts. Beaucoup vont jusqu'à goûter ce plaisir des délicats qui consiste à porter un jugement raisonné sur chaque ouvrage. Rien de plus naturel, d'ailleurs, le beau, en musique comme ailleurs, étant astreint à certaines conditions générales qu'on retrouve dans tous les chefs-d'œuvre, par la raison qu'elles découlent de la logique et de la nature même des choses.

L'heure est venue d'étudier, à ce point de vue d'esthétique raisonnée, les compositions musicales du passé et du présent, d'aborder tous les problèmes qui ont passionné et passionnent encore l'opinion. La querelle des gluckistes et des piccinnistes, les tendances si différentes des trois écoles rivales, les longues luttes du génie francais contre l'influence italienne, la réforme wagnérienne, la symphonie dans le drame, la musique populaire... que de questions pleines d'actualité que, jusqu'ici, la critique n'a guère abordées qu'au point de vue anecdotique!

Un ouvrage traitant *ex professo* et, à la fois, sous

une forme attrayante, ces hautes questions d'art, tout en retraçant à grands traits l'histoire de la musique et ses développements successifs, répondrait certainement aux nécessités de l'heure présente et déviendrait le *vade-mecum* de tous ceux qui voient, dans la musique, autre chose qu'un bruit plus ou moins harmonieux.

***

On pouvait traiter le sujet mis au concours sans embrasser un tel ensemble. Mais il était infiniment préférable d'élargir le cadre du programme. C'est ce qu'a compris l'auteur du mémoire couronné, dont le rapporteur, le regretté Léo Delibes, disait, sous forme de conclusion, — non sans avoir signalé en détail l'intérêt exceptionnel des principaux chapitres : « En somme, la section de musique propose de décerner le prix à cet ouvrage très sérieusement étudié et traité avec la logique et l'autorité d'un goût très sûr. »

Toutes ces raisons nous ont déterminé à demander à l'auteur, M. Arthur Coquard, aussi distingué compositeur qu'élégant écrivain, de mettre la dernière main à son travail pour livrer au public un ouvrage très complet.

C'est la première fois, croyons-nous, que l'histoire de la musique est prise par en haut. — Négligeant

une foule de détails sans intérêt où s'est complue, trop souvent, l'érudition des écrivains spéciaux, l'auteur a fait, comme on verra, une œuvre de critique raisonnée et approfondie, qui sera, nous en avons la conviction, appréciée de tous ceux qui s'intéressent à l'art musical.

INTRODUCTION

I

LA MUSIQUE

La musique est un art qui a pour but d'émouvoir, à l'aide des combinaisons et des modifications du son.

Outre qu'elle indique nettement le but essentiel de l'art musical, cette définition, dont nous ne connaissons pas l'auteur, a l'avantage d'embrasser, en peu de mots, les trois éléments constitutifs de la musique moderne : l'*harmonie*, qui résulte de la combinaison des sons entre eux ; la *mélodie* et le *rythme*, qui ne sont autre chose que des modifications diverses du son primitif.

Émouvoir, tel est le but que la musique doit se proposer d'atteindre. Elle a pour domaine le senti-

ment, sous toutes ses formes. S'efforcer de traduire une idée philosophique, mettre sous nos yeux un tableau de la nature, imiter je ne sais quels phénomènes de l'ordre physique, retracer un événement historique, un fait, à l'aide seulement des sons et sans le secours du langage, c'est, pour le musicien, se condamner à rester fort au-dessous de l'écrivain et du peintre[1]. Sur ce terrain, qui n'est pas le sien, la musique n'aura ni la précision de la philosophie, ni la clarté de l'histoire, ni la vérité tangible de la peinture ; tandis qu'elle sera sans rivale, dès qu'elle traduira les sentiments. Et la raison en est simple : autant l'idée, l'objet matériel, le fait sont précis et exigent, pour être rendus fidèlement, la netteté du langage ou, tout au moins, du dessin ; autant le sentiment est indécis dans ses contours. Il a quelque chose de l'immensité. Aussi l'art qui excellera à l'exprimer sera-t-il celui qui ouvrira plus largement les horizons de l'infini. On a donc grand tort de critiquer ce qu'il y a de vague dans la musique. Loin d'être une faiblesse, ce caractère indéterminé est sa force propre. Par là, en effet, la musique répond au besoin d'infini qui nous tourmente, suivant le mot profond du poète, et que ne peuvent satisfaire ni l'éloquence, ni la poésie, ni la philosophie elle-même, puisqu'au bout des plus hautes conceptions de

1. Quelques brillantes tentatives ne sauraient ébranler le principe. Nous reviendrons sur ce point important, à l'occasion de la symphonie et du poème symphonique.

l'esprit humain il y a toujours l'*au delà*, le surnaturel, l'inexplicable.

La musique ne connaît pas ces désespérantes limites. Elle ne raisonne pas, n'explique rien, ne remue aucune idée. C'est le monde des sentiments qu'elle embrasse. Mais, dans ce domaine qui est le sien, sa puissance est sans bornes et, bien que, à première vue, elle semble mieux faite pour les émotions douces, les maîtres ont prouvé qu'elle n'excelle pas moins à rendre les sentiments extrêmes, terreur, colère, haine, en un mot toute la violence des passions les plus sauvages. Pourquoi? Parce que, suivant une observation judicieuse, le son est à la fois le plus faible et le plus puissant des moyens d'expression, tantôt doux et mystérieux comme les brises d'été ou le murmure de l'onde, tantôt formidable comme les éclats de la foudre et les mille voix de la tempête.

Et que dire de cette force merveilleuse, propre à la musique et qui n'appartient qu'à elle, l'expression *progressive* et *simultanée* de sentiments opposés? Pour nous faire comprendre, mettons aux prises un groupe de personnages animés de passions contraires: amour et haine, colère et scepticisme moqueur.

Demandons, tout d'abord, au peintre et au poète de nous retracer la scène. Que vont-ils faire ?

Le premier choisira, suivant toute apparence, le point culminant de l'action, l'instant où les senti-

ments arrivent à leur paroxysme, et si, à force de talent, il nous donne la sensation profonde de ce heurt de passions contraires, il devra renoncer à nous en montrer le développement saisissant, la marche lente et terrible. Le poète, au contraire, disons mieux le littérateur, quel qu'il soit, aura la ressource de rendre cette gradation saisissante, et, s'il est inspiré, il nous fera atteindre à des émotions non moins vives que le peintre, décrivant, heure par heure, minute par minute, si j'ose dire, cette marée montante qui aboutit au choc formidable des passions déchaînées. Mais il lui faudra s'arrêter au seuil de cette mêlée, où il ne saurait pénétrer. Plus heureux, jusqu'ici, que le peintre, il ne pourra pas, en revanche, exprimer la simultanéité des sentiments; et si jamais la fantaisie lui venait de faire éclater, en même temps, l'amour et la haine, la colère et le rire moqueur, il aboutirait à la plus effroyable des cacophonies [1].

Seul, le musicien pourra nous donner cette double et complète jouissance de la progression et de la simultanéité, ayant à sa disposition le *crescendo* du poète — un crescendo autrement vibrant! — et,

1. On sait ce que valent les mêlées au théâtre, avec quelle discrétion il convient de remuer les masses! Fort intéressantes au point de vue de la mise en scène, les tentatives de Shakespeare et de tous ceux qui l'ont imité n'ont ajouté, jusqu'ici, que peu de chose à l'invention poétique ou dramatique. Sans préjuger de l'avenir, il convient, jusqu'à nouvel ordre, d'observer la plus grande réserve.

comme le peintre, l'expression d'ensemble, avec ses contrastes les plus audacieux.

Que penser, à ce propos, de certains musiciens qui, sous prétexte de progrès, ne craignent pas de proscrire ces merveilleux *ensembles*, dont on a grandement abusé, nous sommes loin de le nier, mais qui n'en demeurent pas moins une des faces les plus originales du génie musical, un des éléments les plus puissants dont dispose le compositeur dramatique?

***

La *mélodie*, l'*harmonie* et le *rythme*, tels sont, nous l'avons dit, les éléments constitutifs de la musique.

Pour avoir une juste idée de l'art moderne, il convient d'ajouter que, au cours du XVIIIe siècle et par des progrès successifs, la musique s'est enrichie d'un élément nouveau, qui, sans être essentiel, à l'égal des trois autres, ajoute à la force d'expression de nouvelles et prodigieuses ressources. Nous voulons parler de l'*instrumentation* ou *orchestration*, qui n'est autre chose que la science des timbres, l'art de grouper les instruments des différentes familles. On ne saurait, malgré ses richesses et la place de plus en plus importante qu'elle tend à prendre, la considérer comme un élément essentiel, puisqu'il existe, en dehors d'elle, des chefs-

d'œuvre aussi parfaits que les sonates de Beethoven et les *lieder* de Schubert.

En résumé, toute œuvre moderne [1] a ses conditions de mélodie, d'harmonie et de rythme, et le morceau le plus insignifiant, qui traîne sur le piano poussif d'une fille de la campagne, ne saurait échapper à cette loi, encore que la mélodie en soit banale, l'harmonie incorrecte, le rythme grossier. Mais il ne faudrait pas s'imaginer qu'il en fut toujours ainsi et que, pareille à Minerve, la musique sortit tout armée du cerveau d'un dieu. Combien chétive, au contraire, était l'Euterpe des anciens, si nous la comparons à la muse moderne!

1. La mélodie pure, dépourvue de toute harmonie, est devenue, à notre époque, un fait si exceptionnel qu'il n'y a pas lieu d'en tenir compte.

II

ANTIQUITÉ

PREMIÈRE PHASE : LE RYTHME

Nous touchons ici à un problème d'esthétique, surprenant entre tous. Comment expliquer que la musique, l'art le plus accessible en apparence, le plus populaire sans contredit, et le plus universellement cultivé de tout temps, n'atteigne à son plein épanouissement que fort longtemps après les autres et même à une époque toute récente ?

Tandis que la sculpture parvient, avec Phidias et Praxitèle, à une splendeur de forme qui n'a jamais été dépassée ;

Tandis qu'à la même époque, cinq et six cents ans avant l'ère chrétienne, les Grecs construisent ces temples, dont les ruines font l'admiration

des siècles et disputent la palme de la perfection, sinon celle de l'inspiration, à l'architecture ogivale du XIIIe siècle;

Tandis que les peintures des vases grecs, vulgairement dits étrusques, et les fresques du musée de Naples, trop rares débris de l'antiquité, attestent l'existence d'un art florissant;

Tandis qu'enfin la poésie, dans ses formes les plus nobles, l'épopée, la tragédie et l'ode, s'est élevée à des hauteurs que les plus grands génies des temps modernes ont à peine su atteindre [1];

Les découvertes de l'érudition moderne, condensées récemment dans le très remarquable ouvrage de M. Gevaërt [2], établissent d'une façon irrécusable, que l'antiquité grecque et romaine, malgré un travail incessant et tant de génie dépensé, a laissé la musique dans un état absolument primitif. La Grèce, que la Rome ancienne copia servilement, ne vit l'art musical que par un seul côté, le plus matériel, celui par lequel il se rattache à la poésie : le rythme. Ainsi que l'a démontré l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles, l'harmonie n'a pas même été entrevue par les anciens,

1. On n'a pas oublié l'impression profonde produite, il y a peu d'années, par l'apparition lumineuse d'*Œdipe-Roi*, à la Comédie-Française. Quelle beauté souveraine, immuable! Quelle resplendissante jeunesse après plus de deux mille ans! Et ce n'était qu'une traduction!

2. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Gand, 1875-1882, 2 vol. in-8°.

qui, chose plus surprenante encore, n'ont eu, à aucun degré, l'instinct de la mélodie ou du chant expressif. Aussi, malgré la disparition presque complète de la musique ancienne, parvient-on à se faire une idée assez exacte de ce que fut leur mélopée, par la seule inspection des valeurs rythmiques de la poésie, avec l'enchevêtrement harmonieux de ses longues et de ses brèves, et M. Gevaërt a pu se flatter de nous donner l'équivalent de certains chants, en coulant mathématiquement, si j'ose dire, sur le rythme des vers, une phrase musicale de son invention.

Nous exagérons si peu que, dans l'antiquité, le musicien véritable n'était autre que le poète : dès que les vers étaient trouvés, l'œuvre d'art était faite. Quant à celui qui se chargeait d'y ajouter ce que, à défaut d'un autre mot, nous appellerons un air, c'était un simple manœuvre, dont l'histoire n'a pas eu le souci de garder le nom.

On comprend que si, à l'ombre de la poésie, dont elle était non pas la servante, mais l'esclave, la musique de l'antiquité a pu briller d'un réel éclat sous le rapport du rythme, elle ne saurait avoir, pour des oreilles modernes, le moindre intérêt artistique, étant conçue en dehors de tout système harmonique ou mélodique.

Et encore convient-il d'ajouter que, à côté du rythme matériel, conséquence de la prosodie, il y a le rythme musical proprement dit, cette force

mystérieuse et toute moderne, qui brise la mesure au profit de l'expression, battement irrégulier d'une âme que la passion habite. De ce rythme immatériel les anciens n'ont rien soupçonné, leur horizon finissant aux limites mêmes de la mesure poétique [1].

1. Consulter, à ce sujet, le savant ouvrage de M. Mathis Lussy *le Rythme musical* (P. 1883, *Ménestrel*), si fécond en aperçus ingénieux.

III

ÈRE CHRÉTIENNE

DEUXIÈME PHASE (DU Ier AU XIIIe SIÈCLE) : LA MÉLODIE RELIGIEUSE

C'est avec le christianisme que la musique, changeant radicalement de direction et d'objet, parviendra à son plein épanouissement. Et encore le travail de formation, bien qu'acharné et ininterrompu, se fera avec une telle lenteur qu'il faut aller jusqu'aux XVIIIe et XIXe siècles pour assister à l'épanouissement complet de l'art. Et c'est ainsi que nous nous retrouvons en face du problème que nous posions tout à l'heure : Pourquoi l'antiquité n'a-t-elle pas eu le génie de la musique ? Pourquoi a-t-il fallu dix-huit siècles de christianisme pour enfanter l'art moderne ?

Nous n'ignorons pas que ces questions purement

spéculatives ouvrent la porte à la fantaisie individuelle ; qu'elles risquent fort de trouver autant de réponses que de personnes ; qu'il faut, par conséquent, se garder, en pareil cas, des théories les plus séduisantes. Mais est-il donc si téméraire de chercher une solution dans la nature même des choses? Qui nous blâmera d'attribuer des effets considérables à l'apparition d'une religion nouvelle, qui crée, avec un nouveau culte, des mœurs différentes, qui déplace *l'idéal* et jusqu'à *l'objet de l'adoration*? Tout entier à la beauté des formes, au culte du corps humain divinisé, le polythéisme gréco-romain devait porter toute sa force vers les arts qui ont pour objet la forme et la beauté extérieure, c'est-à-dire vers les arts du dessin. En sens contraire, sous l'empire d'une religion immatérielle, où l'âme est tout, les premiers chrétiens ne pouvaient manquer de chercher une nouvelle source d'inspiration. Avec cette ardeur qui caractérise les néophytes et qui ne recule pas devant les conséquences extrêmes, tenant pour inutiles et dangereux les arts qui célèbrent la beauté humaine, ils devaient aspirer à quelque chose de nouveau, à des formes dégagées de la matière, et la musique, l'art immatériel par excellence, répondait à cet impérieux besoin. Elle allait, en vérité, naître avec le christianisme.

Nous pouvons invoquer, à l'appui de cette idée, l'opinion de M. Alexandre Dumas fils qui, dans le beau discours prononcé à l'occasion de la réception

à l'Académie de M. Leconte de Lisle, dit ces mots dont le sens n'est pas douteux : « A partir de ce fait (la venue de Jésus-Christ), l'humanité a passé de l'idolâtrie du Beau à la religion du Bien. L'âme a ses besoins, comme le corps et l'esprit... et *la musique naquit*, comme pour réunir, en une seule, toutes les voix de la création, à la louange du Créateur récemment dévoilé. »

En prétendant que la musique est l'art immatériel par excellence, nous n'allons pas jusqu'à soutenir que la nature ne fournit à l'homme aucun des éléments dont elle se compose. Les faits seraient là pour nous démentir.

Outre que le phénomène physique de la résonnance multiple des cloches et des corps sonores en général ne saurait être négligé, que de détails musicaux peut percevoir une oreille exercée et attentive! Qui n'a observé, à l'occasion, que rien ne ressemble à des séries de gammes chromatiques, rapidement exécutées, sur le piano, comme un vent violent filtrant sous les portes d'une maison mal close? A distance, on peut s'y tromper.

La brise d'été passant à travers les branches d'arbres ou caressant nos fils télégraphiques, arrive à des effets d'une étonnante magie qui ont, comme chacun sait, donné naissance à la harpe éolienne.

Que dire du chant des oiseaux? La plupart, il faut l'avouer, ont un ramage enchanteur, mais anti-

musical, au sens technique du mot, à commencer par l'éblouissant rossignol, dont les audacieuses vocalises ne sauraient être notées. Il en est pourtant qui ont *l'oreille juste*, témoin la fauvette, le sansonnet, l'alouette et l'impeccable coucou, dont la plaintive tierce mineure résonne depuis le commencement du monde[1]. Plus d'une fois, traversant une basse cour, j'ai été étonné des inventions rythmiques des coqs et des poules.

Mais s'il est vrai que la nature fournit à l'homme les premiers éléments de la musique, on ne saurait méconnaître qu'il fallait pour les percevoir, une autre pénétration que pour saisir les lignes des corps et de tous les objets qui font la matière de la peinture et de la sculpture.

Pourquoi ? Parce que, nous l'avons dit plus haut, la musique est le moins matériel des arts.

Voilà comment, ramené à notre point de départ, nous sommes toujours obligé de reconnaître que, dans l'antiquité païenne, la musique ne pouvait pas se développer librement, et que le christianisme, en habituant l'homme à la conception et au culte de la beauté immatérielle, était seul capable de donner

1. Il arrive, par exception, que certains coucous font la tierce majeure et même la quarte. Mais on remarquera que, dans ce cas, l'intervalle manque toujours de précision ; l'oiseau chante faux. Comment s'étonner que, dans le nombre, il y ait de mauvais musiciens, quand il s'en trouve tant, dans l'espèce humaine?

à notre art tout ce qui fait sa vie et sa splendeur.

C'est ainsi qu'avec la doctrine nouvelle l'idéal se déplaça et l'on vit l'instinct musical, jusqu'alors endormi, prendre un prodigieux essor et se lancer hardiment dans une direction encore inexplorée, à la recherche d'un langage nouveau. Sans faire fi du rythme, qui est la partie matérielle de notre art, — les langues anciennes ne permettaient pas de le négliger, — l'imagination des premiers chrétiens se porta de préférence vers la mélodie, qui en est l'âme.

Qu'est-ce, en effet, que le chant liturgique, vulgairement dit plain-chant, sinon le culte de la mélodie pure ?

Quelle lenteur dans ce travail si simple, en apparence, de l'invention mélodique ! Il a fallu treize siècles de christianisme, riches en génies tels que saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire le Grand, Charlemagne, saint Thomas d'Aquin et tant d'autres qu'il est superflu de nommer [1], pour trouver le *Dies iræ* et le *Lauda Sion*, pages sublimes assurément, mais d'une simplicité qui semble exclure tout travail, où pourtant je ne sais combien de générations de grands artistes ont versé le meilleur de leur âme, s'épuisant à ajouter une mesure, une note

1. Tous ces grands hommes ont eu, comme on sait, une influence considérable sur le développement de l'art musical : c'est à ce titre que nous les mentionnons.

peut-être à ce travail séculaire et formidable, qui échappe au regard de notre temps. Car, il est bon qu'on s'en souvienne, la plupart des chants de l'Église ne sont pas l'œuvre d'un homme : il faut y voir le fruit d'un labeur multiple, gigantesque et, si j'ose dire, l'œuvre des siècles. On admire qu'il fallut cent années — et au delà — pour ériger nos belles cathédrales, et l'on ne songe pas que le *Lauda Sion,* une page de musique, une simple mélodie, a coûté trois ou quatre siècles d'efforts ! Ce n'est pas là une façon de dire et l'on peut se convaincre que les premières ébauches de ce chant majestueux se rencontrent dans des manuscrits du xe siècle, tandis que la version définitive n'est arrêtée qu'au xiiie, à la grande époque du plain-chant [1].

On a même soutenu, sans preuve d'ailleurs, que le motif initial du *Lauda Sion* était d'origine romaine. Certain érudit a prétendu y retrouver le chant de triomphe qui célébrait l'*imperator*. Ce fait, s'il était justifié, ne pourrait qu'ajouter à la force de nos observations, puisque ce serait dès les premiers jours du christianisme, — et non plus seulement au xe siècle, — qu'aurait commencé ce travail de développement mélodique, qui ne devait aboutir qu'au xiiie siècle.

1. Nous ne parlons ici que de la musique, la poésie étant comme on sait, de saint Thomas d'Aquin, qui, pour le dire en passant, paraît être aussi l'auteur de la dernière et définitive transformation de la sublime mélodie du *Lauda Sion*.

Vers le commencement du XIVe siècle, on aperçoit, dans le chant liturgique, les premiers symptômes de décadence. Il n'y a pas lieu de s'en étonner; depuis longtemps déjà, l'instinct musical, dédaigneux des formes anciennes, marchait à la découverte d'un monde nouveau, celui de l'harmonie.

IV

DU IXe AU XVIe SIÈCLE

TROISIÈME PHASE (DU IXe AU XVIe SIÈCLE) : L'HARMONIE CONSONANTE

Bien avant l'épanouissement complet du chant liturgique, l'harmonie faisait sa première et timide apparition. Comme la mélodie, c'est au sein de l'Église qu'elle voyait le jour ; c'est là qu'elle devait grandir.

Les premiers essais d'harmonie ne remontent pas au delà du IXe siècle. Et quels essais ! Un moine, esprit chercheur, Hucbald de Saint-Amand observe que deux sons, entendus simultanément, peuvent être agréables à l'oreille, et il n'imagine rien de mieux, pour accompagner le plain-chant à l'orgue, que des successions de quartes et de quintes ! Nous sommes bien obligé d'avouer que cette monstrueuse

invention eut le plus grand succès et ne tarda pas à se répandre à travers toute l'Europe musicale.

Au temps même où l'harmonie faisait ses premiers pas, la verve mélodique s'essayait, en dehors de l'église, sur des sujets profanes; avec la chanson, le goût de la musique populaire ne tarda pas à se développer. C'est encore le XIIIe siècle qui verra fleurir l'art naïf des troubadours et des trouvères, auquel les musiciens de profession dédaignèrent d'accorder la moindre attention.

Quant à l'harmonie, elle progresse bien lentement et c'est à peine si chaque siècle amènera un résultat sensible. Laissant de côté tous les détails de ce vaste sujet, rappelons à grands traits qu'au XIe siècle Guido d'Arezzo trouva la notation moderne, qu'au XIIe Francon de Cologne fit faire à l'art un progrès sérieux en découvrant les suites de tierces et sixtes (*do, mi, la: ré, fa, si, etc...*), et en imaginant le déchant, qui n'était autre chose qu'un chant à deux parties ou, plus exactement, la juxtaposition d'une mélodie populaire à un morceau de plain-chant [1]. Ce fut, comme on voit, l'origine du contrepoint. Au XIIIe siècle, Adam de la Halle commence à tirer parti des successions de tierces et sixtes, qu'on avait jusque-là employées timidement, et se risque à essayer l'accord parfait. Mais il ne se

1 Pour tout ce qui regarde cette époque, voyez l'intéressant ouvrage de M. Marcillac, *Histoire de la musique moderne* (P. Sandoz, 1876), auquel nous faisons plus d'un emprunt.

rend pas compte encore de la portée de ces découvertes et n'a garde d'attaquer de front la théorie désastreuse des successions de quartes et de quintes, qui demeurera, longtemps encore, le pivot de cette harmonie barbare. Le plus solide des titres de gloire d'Adam de la Halle, c'est qu'il imagina de faire de la musique sur une petite pièce, les *Jeux de Robin et de Marion*, que l'on a coutume de regarder comme la première ébauche d'opéra que mentionne l'histoire.

Disons encore que l'instinct de l'*oratorio*, du drame sacré, s'était déjà manifesté, trois siècles auparavant, par la création des Mystères.

Au commencement du XIVe siècle, après cinq cents ans d'efforts, le pas décisif était encore à faire. le prétendu système harmonique, alors en honneur, reposant sur une erreur grossière, l'enchaînement par quartes et par quintes. Tant qu'un tel préjugé restait debout, il n'y avait rien de sérieux à attendre de l'art musical.

Chose digne de remarque, ce n'est pas un savant qui aura l'intuition de la vérité; le mérite en revient au bon sens populaire. Guidés par un heureux instinct, des chantres français imaginent, au XIVe siècle, une nouvelle espèce de déchant à trois parties, le *faux-bourdon*, qui consiste dans l'adoption de séries de tierces et sixtes, à l'exclusion des trop fameuses quartes et quintes. Les théoriciens de l'époque attachent si peu d'importance à ce procédé d'igno-

rants qu'ils se dispensent même de le mentionner dans leurs traités. Mais le faux-bourdon n'en fait pas moins son chemin à travers la France et l'Italie, d'où il gagne les Pays-Bas et l'Allemagne. Le pas décisif était enfin franchi. On avait une base d'opérations solide, un point de départ excellent. Qui ne remarque, en effet, que les accords de tierces et de sixtes ne sont autre chose que des accords parfaits, dans leur premier renversement : *do, mi, la*, premier renversement de la mineur (*la, do, mi*) ; *mi, sol, do*, premier renversement d'ut majeur (*do, mi, sol*)?

Le principe de la *tonalité* était trouvé.

Aussi le XVe siècle vit-il l'harmonie prendre un soudain et merveilleux essor. C'est à l'école flamande ou gallo-belge que revient la gloire de cette première floraison. Guillaume Dufay est le père du contrepoint et de la fugue, qui n'est elle-même que le prolongement du canon. A cette heure où la technique de l'art reçoit un si riche développement, on voit, par une conséquence logique, la musique changer de caractère et d'objet. Oublieuse d'un passé glorieux, qu'elle ne comprend plus et qui vient de léguer à l'admiration des siècles les chefs-d'œuvre de la liturgie chrétienne, elle va se transformer en une sorte de science exacte, devenir « une branche des mathématiques », suivant la judicieuse expression de M. Marcillac Les musiciens de cette époque

ne voient rien au delà de la combinaison des sons, de la marche scientifique des parties et il semble qu'ils aient à cœur d'écrire pour les yeux, plutôt que pour l'oreille. Il y a, dans leur manière, plus de dessin que de musique, plus de calcul que d'art.

Il n'est pas sans intérêt de faire observer que de ce gigantesque effort des musiciens de l'école gallo-belge presque rien ne reste debout, tandis que les chants naïfs de la liturgie, ces mélodies des XIIe et XIIIe siècles, dont un savant du XVe eût rougi de s'avouer l'auteur, sont parvenus jusqu'à nous dans tout l'éclat de leur inaltérable fraîcheur. Tant il est vrai que ce qu'il y a de durable, en musique, c'est l'expression juste et profonde, l'accent ému. Le procédé passe, la forme change, si parfaite qu'elle ait paru. Cela seulement a chance de vivre qui a jailli d'un cœur inspiré.

Il n'en faudrait pas conclure que tout le travail du XVe siècle fût fait en pure perte. Il en sortit — et ce n'est pas un médiocre résultat — une langue souple et riche, que le siècle suivant n'eut que la peine de simplifier.

Parmi les nombreux compositeurs de l'école gallo-belge, il suffira de nommer le plus illustre, Roland de Lassus, dont l'histoire tient le nom en grande estime et, parmi ceux qui l'ont précédé, le savant Goudimel et Clément Jannequin, musicien hardi, dont certains chœurs, notamment *la Bataille de*

Marignan, attestent l'habileté supérieure et la manière originale, en même temps qu'une tendance curieuse et singulièrement prématurée vers l'art descriptif.

On connaît les excès de ces fameux contrepointistes, les monstrueux accouplements des chansons les plus profanes aux hymnes de l'Église, les prohibitions du Concile de Trente, suivies de la réforme de Palestrina. Il serait hors de propos d'insister sur ces questions et nous nous contenterons de caractériser, en quelques mots, l'œuvre de ce maître illustre, dont l'austère figure domine tout le passé. Convaincu que l'art doit être simple, Palestrina rejette tout le fatras des complications chères à ses contemporains; il débarrasse l'harmonie de mille *impedimenta*, plus faits pour l'œil que pour l'oreille, et l'amène à une plénitude, à une suavité inconnues jusqu'alors. C'est avec lui que la musique consonante atteint à sa forme la plus achevée, et il eut cette gloire de porter à sa plus haute expression l'art ancien, basé sur la vieille tonalité grégorienne. Ne cherchez en Palestrina aucune inspiration mélodique; il n'en a cure. Mais son harmonie est si pleine, si suave, encore qu'elle soit d'un autre âge, que nos oreilles modernes s'y laissent prendre volontiers, et que le *Stabat* et les *Improperia*, *les Lamentations* et *le Cantique des Cantiques* nous semblent l'écho d'un passé, dont la grandeur a droit à nos respects.

A la même époque et même un peu avant Palestrina, un homme, qui n'était pas un musicien de profession, exerça sur les destinées de la musique une influence qui tient du prodige. Nous parlons de Luther, le créateur du choral allemand. Telles furent les suites de cette invention, si modeste en apparence, qu'on a pu dire avec vérité « que Luther fit plus de mal au catholicisme par ses chants que par ses doctrines ». C'est de ce temps que date le développement du goût musical en Allemagne. On sait à quelles hautes destinées il était appelé.

Pendant que, grâce au génie de Palestrina, la musique religieuse atteignait à une perfection extraordinaire, l'art profane, sortant enfin des étroites limites de la chanson, trouvait le secret de briller dans un genre distingué, le *madrigal*, qui a mérité d'être appelé le père de l'opéra.

V

ÈRE MODERNE

QUATRIÈME PHASE (COMMENCEMENT DE L'ÈRE MODERNE : CRÉATION DE L'HARMONIE DISSONANTE ET DE LA MÉLODIE DRAMATIQUE.

Le madrigal n'est autre chose qu'un chœur, sur une poésie profane, traité en contrepoint, à trois parties au moins. Modestes furent, comme on voit, les débuts de l'opéra. Ainsi, non moins humble en ses origines, la tragédie grecque naquit du dithyrambe.

Suivons les transformations successives du drame lyrique, depuis cet état embryonnaire jusqu'à Lulli et Rameau, précurseurs de Gluck et de l'art moderne.

Au XVIe siècle, en dehors de la chanson, genre populaire et tenu pour inférieur, la musique pro-

fane ne connaissait que le madrigal. Aussi, quand la pastorale ou comédie mythologique se répandit en Italie, les compositeurs s'empressèrent-ils d'adopter la forme madrigalesque, pour les intermèdes musi caux qui leur étaient confiés. La première représentation dramatique, où la musique occupe une place importante, est celle qui fut donnée à Florence en 1539, à l'occasion du mariage de Cosme de Médicis avec Léonore de Tolède. Point de sujet, ni d'action, d'ailleurs. Apollon, les Muses, l'Aurore, des bacchantes et des satyres... Que sais-je encore ? En un un mot, grand luxe d'allégories, sans le moindre intérêt scénique : tel est le bilan de la soirée [1]. Pendant un demi-siècle, les fêtes succèdent aux fêtes, les essais aux essais, sans que nous trouvions rien qui mérite de nous arrêter. Le seul point qui nous semble hors de doute c'est que, contrairement à ce qu'on a souvent prétendu, la France d'alors n'est pas en retard sur ses voisins, et nous ne voyons pas en quoi le *Ballet comique de la Reine* de Balthazar de Beaujoyeux, représenté, en 1581, devant la cour du roi Henri III, le cède aux divertissements applaudis, à la même époque, dans les grandes villes d'Italie.

C'est seulement en 1589 que, grâce à une réunion d'hommes éminents, nous voyons Florence prendre

1 Voy. *Histoire de la musique dramatique*, par Gust. Chouquet, p. 54 et suiv.

la tête du mouvement et ouvrir l'ère du progrès. A l'occasion du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, la cour prépare des fêtes splendides et une série de grands spectacles. L'organisation des intermèdes musicaux fut confiée au comte Bardi qui, nouveau Mécène, sut grouper autour de lui une foule d'hommes éminents. Quelques noms sont à retenir, ceux du poète Rinuccini et des compositeurs Emilio Cavaliere, Peri et Caccini. En leurs mains, l'art ne pouvait manquer de progresser.

Qu'on ne s'y trompe pas pourtant. Si la forme est plus soignée, le caractère de la musique reste le même : des chœurs et encore des chœurs, sous la forme consacrée du madrigal. Un personnage, héros ou dieu, ne peut ouvrir la bouche sans traîner avec lui l'inévitable masse chorale à trois, quatre et parfois six ou huit parties. Le *solo* est chose inconnue. Qu'on ne cherche, par conséquent, dans les œuvres de ce temps, ni *air*, ni *duo*, ni *récitatif*. Chacune de ces choses, qui nous semblent aujourd'hui si naturelles, devait coûter bien des efforts.

Ce n'est pas que les esprits sensés ne fussent frappés de l'état déplorable où languissait l'art prétendu dramatique ; mais encore fallait-il trouver mieux que ce qu'on avait.

Par un de ces caprices de la nature, qui ne sont pas si rares qu'on pourrait croire, c'est encore d'une grosse erreur historique que va sortir la vérité ou,

tout au moins, le germe fécond d'où naîtra l'art moderne.

Dès l'année 1581, Vincent Galilée, le père de l'immortel savant, épris, comme ses contemporains, de tout ce qui touche à l'antiquité grecque, avait publié un ouvrage théorique, dans lequel il s'efforçait d'établir la supériorité de la musique ancienne. Est-il besoin de dire que nul, à cette époque, n'en soupçonnait le premier mot ? Passant aussitôt à la pratique, Galilée mit en musique, dans le style supposé de la mélopée grecque, divers fragments poétiques pour une voix seule, accompagnée par la lyre. Il choisit l'épisode d'Ugolin de la *Divine Comédie* et des extraits des *Lamentations de Jérémie*.

Grâce à cette erreur inspirée, le *récitatif* était créé et la monotonie madrigalesque définitivement rompue.

La première application du style nouveau à une représentation scénique fut faite par Emilio Cavaliere, en l'an 1590, dans *le Satyre*. Passons sur les dix années qui suivent, où paraissent divers ouvrages, bientôt oubliés, et arrivons à l'année 1600, date importante dans l'histoire de la musique.

C'est en 1600 que naissent deux œuvres qui marquent le point de départ du drame musical, sacré et profane, de l'*oratorio* et de l'*opéra* : la *rappresentazione dell' anima e del corpo* de Cavaliere et l'*Euridice* de Peri et Caccini. Rappelons, en passant,

que cette *Euridice* fut représentée à Florence, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis.

Il est à peine besoin d'expliquer en quoi consiste la forme de ces ouvrages. Ne ressort-il pas de ce qui précède que nous nous trouvons en présence d'une série de chœurs madrigalesques, coupés par des récitatifs? L'air, les morceaux d'ensemble font encore défaut. Constatons, toutefois, que certains récitatifs, écrits sur des morceaux de poésie plus importants, commencent à prendre un tour mélodique, bien indécis sans doute, mais où l'on sent poindre ce qu'on appellera bientôt l'*arioso*.

S'il est vrai que le cadre de l'opéra était enfin trouvé, le style dramatique restait encore à découvrir. Il ne fallait rien moins qu'une trouvaille de génie, pour donner la vie à cet être chétif, emprisonné dans les formes surannées d'une langue, qui n'était point faite pour les agitations du drame.

Le véritable père de l'art moderne, c'est Monteverde, créateur de l'harmonie dissonante et de la modulation, d'où va sortir la *mélodie passionnée*.

On a souvent tenté de le déposséder de ce titre glorieux. Une étude attentive de son style, comparé à celui de ses contemporains, fait pleinement ressortir le mérite inventif du vieux maître. Si nous examinons les objections par lesquelles on a prétendu battre en brèche la gloire de Monteverde.

nous voyons qu'elles aboutissent toutes à ce raisonnement : l'accord de septième sans préparation, fondement de l'harmonie moderne, est si peu de son invention qu'on le rencontre fréquemment dans les ouvrages de ses contemporains et jusque dans ceux de Palestrina, bien antérieurs pourtant.

Le fait est exact ; mais ce qu'on devrait ajouter, c'est que la dissonance non préparée est chose rare, chez ces auteurs, au point qu'elle doit être considérée comme une négligence du style. C'est un oubli. Ils en soupçonnent si peu la portée — et cette raison est décisive, — qu'au lieu de lui donner sa résolution naturelle, en vertu de l'attraction de la note voisine, ils ne craignent pas de la faire descendre sur la tonique, en passant par-dessus les degrés intermédiaires, ou même de la faire monter sur la dominante. Le premier, Monteverde a compris la valeur de l'accord de 7e de dominante, sa force attractive et modulante, et il sentait si bien la portée de sa découverte, qu'il imagina, du même coup, l'emploi des accords de 9e et de 7e diminuée, corollaires du précédent [1].

Constatons, sans entrer dans plus de détails, que, avec la dissonance sans préparation et la modulation

1. Il est presque inutile d'ajouter que Monteverde n'est pas impeccable — il s'en faut ! — dans l'emploi de la 7e. Que de fois il la résout mal ! L'essentiel est qu'il en a compris — comme personne avant lui, — la force attractive : c'est ce qui ressort nettement de sa manière d'écrire.

qui en est la conséquence, Monteverde jetait dans le monde musical une force nouvelle et formidable, l'accent passionné et que, par là, le drame allait vivre. Et comment peut-on nier la supériorité de Monteverde, quand on a sous les yeux le *Lasciatemi morire*, cette plainte d'Ariane qui, malgré les gaucheries de l'harmonie, laisse loin derrière elle tout ce qu'ont écrit Peri et Caccini? Avant Monteverde, on a su rendre, parfois avec splendeur, les accents de la prière, de la douleur même et de la terreur, — les chefs-d'œuvre de la liturgie en témoignent. Mais où trouver le cri de la passion? Quelle œuvre a su traduire les luttes ardentes du cœur humain, le choc des sentiments violents, le drame, en un mot? Mystère profond, digne d'être médité! Un accord résonne et voici qu'un monde nouveau s'ouvre à l'instant devant le génie musical... Un accord, c'est bien peu de chose, pourtant! — Peu de chose, quand il a fallu, pour le découvrir, huit siècles d'efforts?

Au temps de Monteverde, la vogue est aux représentations dramatiques qui se répandent promptement dans toute l'Italie. Et cependant, nous avons à constater un temps d'arrêt dans l'essor du génie musical. Monteverde n'a point de successeur digne de lui, et les seuls musiciens éminents que compte l'Italie, à cette époque, sont des compositeurs de musique sacrée, Allegri, Carissimi et Stradella.

Il est naturel de penser que, en présence des succès retentissants des représentations dramatiques en Italie, la France et l'Allemagne s'empresseront de suivre le mouvement. Ce qui se passe alors est digne d'attention.

C'est l'Allemagne qui prend les devants et, dès l'année 1627, au temps même de Monteverde, Henri Schütz fait entendre une *Daphné*, à Torgau en Saxe, à l'occasion du mariage de la sœur de l'Électeur. Ce genre de composition n'était pas fait pour plaire au génie allemand, puisque l'effort de Schütz resta isolé et qu'il faudra attendre jusqu'à la fin du XVIIe siècle pour le voir renouveler, sans plus de succès d'ailleurs, par l'organiste Kaiser.

En attendant l'apparition de Mozart et de Weber, qui devaient, bien longtemps après, poser les assises de leur opéra national, les musiciens allemands allaient chercher une voie plus conforme à leur nature intime, pendant que la France, quelque peu en retard sur ses rivales, se préparait à regagner le temps perdu. C'est sur notre sol, en effet, que la tragédie lyrique allait définitivement s'épanouir.

VI

FONDATION DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE EN FRANCE

CAMBERT ET LULLI

Mazarin avait fait venir, en 1645, puis en 1647[1], des chanteurs italiens qui avaient joué, devant la Cour, les ouvrages alors en vogue au delà des Alpes. Rien n'était plus propre à développer chez nous le goût de ce genre de musique et les compositeurs français ne tardèrent pas à s'y adonner. La première tentative sérieuse eut pour auteur Cambert, organiste de Saint-Eustache.

En 1659, la *Pastorale* de l'abbé Perrin et de Cam-

1. C'est en 1647 que fut représenté l'*Orfeo* de Rossi, qu'on peut considérer comme le premier opéra joué en France, le *Ballet de la Reine*, dont nous avons parlé plus haut, étant une œuvre absolument dépourvue d'unité et d'intérêt scénique.

bert fut représentée à Vincennes, en présence du roi. L'accueil fut des plus encourageants, et les auteurs allaient donner d'autres ouvrages, quand la mort de Mazarin vint interrompre les représentations projetées. Ce n'est qu'en 1669 qu'ils purent faire jouer *Pomone,* dont le succès dépassa tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Aussi Cambert, Perrin et le marquis de Sourdéac, leur associé, obtinrent-ils un privilège du roi et ouvrirent-ils, rue Mazarine, un théâtre qui n'était rien moins qu'un premier essai d'Académie de musique.

Des difficultés s'étant élevées entre les trois associés, un nouveau venu, le florentin Lulli en profita pour entrer dans la place. Il ne lui fallut pas longtemps pour se débarrasser des premiers occupants et, à force d'habileté, il réussit à se faire concéder, en 1672, par lettres patentes du roi, le privilège de l'abbé Perrin et de Cambert. Ce dernier, désespéré alla mourir en Angleterre, avec le pressentiment que l'histoire le dépouillerait de son meilleur titre de gloire, au profit de l'intrigant italien.

Il est vrai que Lulli, si peu estimable qu'il fût[1], avait pour lui cette force qui triomphe de tout, le génie.

Qu'était l'intéressante tentative de Cambert auprès de l'œuvre imposante de Lulli, qui, par une

1. On n'a pas oublié que le bon Boileau, qui avait ses heures de malice, a traité Lulli de « cœur bas » et de « coquin ténébreux ».

intuition merveilleuse, sut pénétrer jusqu'au plus intime du tempérament français et imprimer à notre art national son caractère définitif?

Arrivé en France, dès l'âge le plus tendre, doué d'une nature prodigieusement souple, Lulli ne tarda pas à devenir d'esprit, sinon de caractère, plus français qu'homme du monde. Comprenant que le propre de notre génie était la justesse, la vérité, la force d'expression, il porta dans cette direction tout l'effort de son esprit. C'est ainsi que, négligeant l'ornementation puérile, la fioriture où commence à verser l'art italien de son temps, il vise au pathétique, et l'on sait que, grâce à des qualités parfois supérieures de déclamation et d'expression, ses ouvrages ont conquis une grande et durable fortune. Voilà ce qui explique qu'après deux siècles passés, malgré bien des imperfections et tant de progrès accomplis, certaines pages de Lulli sont encore d'une beauté surprenante et qu'on y sent le précurseur de Gluck.

Cette influence de Lulli sur notre tempérament national, qui n'est à vrai dire, que la réflexion de l'impression qu'il en avait reçue tout d'abord et comme une sorte de choc en retour, n'a pas été mise en relief, autant qu'il convenait, et l'on ne rend pas au créateur de l'opéra français toute la justice qui lui est due. Comment ne pas être frappé pourtant de la beauté de certaines scènes, telles que le duo d'*Armide*, dont certains passages pour-

raient être signés de Gluck et le fameux air de Caron (*Alceste*) :

> Il faut passer, tôt ou tard,
> Il faut passer dans ma barque...

cette phrase d'une grandeur superbe, qu'on admirerait dans l'œuvre de Hændel[1] ? S'élever si fort au-dessus de ses contemporains et atteindre d'un bond jusqu'aux sphères où planera le génie, cinquante ou cent ans plus tard, n'est-ce pas le propre d'une nature inspirée et créatrice ?

On ne peut, en parlant de Lulli, se dispenser de rendre hommage au poète Quinault, qui eut le grand mérite de comprendre les nécessités de la poétique propre à l'opéra, de choisir les sujets qui convenaient le mieux au génie de Lulli et de fournir à son collaborateur des vers harmonieux et d'une coupe heureuse, que nous admirons encore.

Alceste, *Thésée*, *Persée* et *Armide* sont les fruits principaux de cette brillante collaboration, les ouvrages qui se lisent encore avec le plus d'intérêt.

Entre l'année de la mort de Lulli (1687) et celle qui vit le début de Rameau au théâtre (1733), près

1. Nous avons entendu, récemment encore, ce fragment d'*Alceste* à la Société des concerts du Conservatoire. La phrase de Caron a soulevé l'enthousiasme de la salle entière.

d'un demi-siècle s'écoula. Comment fut rempli ce long espace de quarante-sept ans? Quels compositeurs recueillirent la succession de Lulli, quelles œuvres obtinrent les suffrages du public et de la cour?

A vrai dire, aucun musicien ne réussit à faire oublier Lulli, et ce sont les ouvrages du vieux maître qui continuèrent à tenir le répertoire et à jouir de la vogue. Il est, cependant, très inexact de prétendre, comme on l'a fait jusqu'en ces derniers temps, qu'après Lulli le drame lyrique tomba aux mains d'hommes sans valeur, qui laissèrent végéter l'art musical, jusqu'au jour où un nouveau maître, Rameau, réussit à lui rendre son ancienne vigueur. Et si Charpentier, Colasse, Marais, Lalande et Desmarets sont des musiciens de second ordre, on n'en saurait dire autant de Campra et de Destouches. Dans ces manuels, qui, sous un nom ou sous un autre, se succèdent périodiquement, reproduisant, sans l'ombre d'un contrôle, les erreurs accréditées, Campra avait encore les honneurs d'une citation banale. Les érudits connaissaient même quelques fragments échappés au naufrage général de ses œuvres, parmi lesquelles ou citait, en première ligne, *Hesione*, *Idoménée* et les *Fêtes Vénitiennes*. Quant à Destouches, il était définitivement oublié, et les plus récentes histoires de la musique avaient pris le parti de le passer sous silence quand la publication de son opéra-ballet, *les Éléments*, jus-

qu'ici faussement attribué à Lalande, vint remettre son nom en honneur. Il a bien fallu reconnaître que, comme son maître Campra, Destouches avait dignement continué Lulli et préparé les voies à Rameau. Mais il faut se garder d'aller plus loin, de soutenir, comme on l'a osé, que l'œuvre de Campra et de Destouches est très supérieure à celle de Lulli et que ces deux génies méconnus doivent être considérés comme les précurseurs de Richard Wagner... Une telle assertion ne saurait être prise au sérieux. Disons simplement que Campra et Destouches remplissent dignement l'intervalle qui sépare Lulli de Rameau; que leur œuvre enfin est le chaînon mystérieux qui rattache *Dardanus*, *Castor et Pollux* de Rameau à l'*Alceste* et à l'*Armide* de Lulli, la transition historique entre les deux âges, la continuation de la grande tradition française de l'expression, cette forme éternellement vraie de l'art, qui, avec le génie d'un Gluck, allait bientôt atteindre au sublime.

Mais d'où vient que, malgré leur mérite, Campra et Destouches restèrent toujours au second plan? La raison en est très simple. Lulli avait excité un tel enthousiasme que, longtemps après sa mort, on n'avait d'oreilles que pour lui. Il ne fallut pas moins d'un demi-siècle pour démoder son répertoire et, quand le public s'avisa de chercher du nouveau, Rameau venait de paraître, en qui il fallait saluer un maître, supérieur à Lulli même.

*
* *

Nous touchons aux temps modernes. L'heure est enfin venue où, après tant d'hésitations et de recherches, l'art musical est sur le point d'atteindre à son apogée. Maître de toute la partie technique, assoupli par un long travail, le génie de chaque race est libre de se mouvoir dans le sens qui lui convient. Tandis qu'auparavant il n'y a point d'écoles, point de différence sensible entre les compositions des musiciens français, allemands et italiens, on verra désormais trois courants s'établir, aussi différents que les caractères des trois peuples. Ici, le génie français poursuivra avec Rameau, en attendant l'heure de Gluck, la recherche de l'expression et de la vérité dramatique. Là, l'Italie éprise de l'art du chant, demandera à ses compositeurs des mélodies capables de mettre en relief la beauté des voix, leur souplesse, leur charme. L'Allemagne enfin, plus avide de science et recherchant avant tout les satisfactions de l'esprit, verra s'épanouir, avec la fugue et le style fugué, l'art grandiose de Bach et de Hændel, qui prépareront le règne des maîtres de la symphonie.

Désormais la ligne de démarcation est bien tranchée : en France, le sentiment l'emporte ; en Italie, l'agrément de l'oreille ; en Allemagne, le raisonnement et l'intelligence. Chez nous, règne l'*expres-*

sion dramatique ; au midi, le *chant* ; au nord, la *symphonie.*

La musique pour l'émotion dramatique;

La musique pour le plaisir;

La musique pour elle-même.

Telle est la devise que chaque peuple pourra désormais s'attribuer.

Qui niera qu'après tant d'années écoulées, tant de révolutions accomplies, on ne retrouve encore, dans les œuvres des écoles rivales, cette triple marque d'origine? Tant il est vrai qu'elle répondait à la nature intime des trois races.

DE LA MUSIQUE EN FRANCE

I

FRANCE : RAMEAU.

ITALIE : SCARLATTI, PERGOLÈSE ET MARCELLO.

ALLEMAGNE : HÆNDEL ET BACH.

Rameau (1683-1764) n'est pas seulement une de nos gloires nationales; on doit saluer en lui le plus grand compositeur dramatique de la première moitié du XVIIIe siècle. Il donne à l'œuvre commencée par Lulli une précision, une puissance jusqu'alors inconnues, et nous verrons bientôt que Gluck, son glorieux successeur, lui dut d'ouvrir les yeux à la vérité, d'abandonner les faux dieux d'Italie, d'assurer enfin à l'école française cette supériorité du sens dramatique,

devant laquelle les plus fiers génies se sont inclinés.

Singulière carrière que celle de Rameau !

Tandis que ses parents le destinent à la magistrature, il apprend le violon, le clavecin, l'orgue et, tout d'abord séduit par le côté scientifique de la musique, il passe sa jeunesse à poursuivre un nouveau système harmonique. Les années de la passion enthousiaste, de l'inspiration ardente et sans frein, il les consacre à écrire un *Traité d'harmonie* et le *Nouveau Système de musique théorique*, travaux dignes d'un bénédictin, qui le posent comme un savant de premier ordre; et, par un caprice de cette nature originale, c'est vers la cinquantième année seulement qu'il aborde le théâtre et écrit son premier opéra.

Quel début qu'*Hippolyte et Aricie*, cette œuvre pleine de charme et de jeunesse ! Déconcerté par les audaces et les nouveautés du style, le public lui fit mauvais accueil, et le pauvre artiste, découragé par l'insuccès, aurait certainement renoncé à l'art dramatique, s'il n'eût été soutenu dans la lutte par

un riche amateur, M. de La Popelinière, qui avait deviné le génie du maître et juré d'aplanir toutes les difficultés. Dès lors se succédèrent, sans interruption, trente-six ouvrages dramatiques, dont quelques-uns renferment des beautés de premier ordre.

Après *Hippolyte et Aricie*, nommons *Castor et Pollux*, les *Fêtes d'Hébé*, *Dardanus* [1] enfin, qu'on lira avec le plus d'intérêt et de profit.

Rameau fut, à notre avis, le plus grand musicien dramatique de son temps. S'il n'eut pas la facilité et l'abondance mélodique de certains maîtres italiens, tels que Scarlatti et Pergolèse, il fit montre d'une puissance et d'une grandeur supérieures; et — ce qui est la marque du génie — les beautés qu'on admire dans ses ouvrages n'ont guère souffert des

1. Disons, une fois pour toutes, que nous croyons devoir éviter ces longues nomenclatures d'ouvrages oubliés, qui sont le but des dictionnaires et des manuels. Nous nous bornerons à citer ceux qui nous semblent présenter un intérêt sérieux. Nous passerons également sous silence, sans le moindre scrupule, un certain nombre de musiciens qui, malgré des succès retentissants, n'ont exercé aucune influence sur la marche de l'art. Nous ne supposons pas qu'on désire une nouvelle biographie des compositeurs célèbres, non plus qu'une bibliographie musicale. Pour tous les détails, sans portée artistique et historique, les ouvrages spéciaux ne manquent pas.

ravages du temps. Il y a tel chœur de Rameau, tel air: « Tristes apprêts, pâles flambeaux », tel morceau d'ensemble, comme le Trio des Parques, dont la fraîcheur est restée intacte et qu'on ne saurait, après cent cinquante ans, écouter sans un plaisir mêlé d'étonnement. Nous n'en saurions dire autant de Scarlatti, de Pergolèse lui-même, dont les ouvrages lyriques sont, depuis longtemps, oubliés. L'Allemagne, si riche d'ailleurs, n'a rien à opposer à notre grand Rameau, sur le terrain de la musique dramatique. Ce n'est pas là que Bach et Hændel devaient se montrer supérieurs; quant aux autres compositeurs qui écrivaient pour le théâtre, Hasse en tête, on sait qu'ils n'avaient aucune individualité et marchaient à la remorque de l'école italienne, dont ils avaient adopté le style, en même temps que la langue.

Rameau ne fut pourtant pas un créateur, à proprement parler. Il continua, en l'améliorant, l'œuvre de Lulli, de Campra et de Destouches. Mais le style dramatique fit, sous sa plume, des progrès remarquables. Avec lui, l'*harmonie* devient plus riche, plus variée, plus

pleine; la *mélodie* prend du souffle et de l'ampleur; l'*instrumentation* se colore et le groupe des instruments de bois, commençant à s'émanciper, ébauche, çà et là, des dessins indépendants, que nul, jusqu'alors, n'avait osé leur confier.

A côté de l'œuvre dramatique, si importante comme on voit, il convient de mentionner les pièces pour clavecin, toujours charmantes, empreintes parfois d'une réelle grandeur, et cela nous amène à nommer au passage un autre maître du genre, François Couperin (1668-1733), musicien original, dont les petites pièces, pleines de grâce et de verve, seront longtemps encore écoutées avec plaisir. Couperin est le seul qu'il soit nécessaire de nommer, parmi ces charmants clavecinistes du XVIIIe siècle, dont la musique jouit, depuis quelques années, d'un retour de faveur assez marqué.

Où en était, au même temps, l'école italienne? Les noms que nous avons cités au passage suffisent pour montrer à quel point elle était prospère. Après Carissimi, digne successeur de Palestrina et d'Allegri, avait paru

Alexandre Scarlatti, dont les succès remplissent la fin du XVIIe siècle et le commencement du XVIIIe. Sans entrer dans le détail de ses nombreuses compositions en tous genres, disons que c'est Scarlatti qui a donné à l'air d'opéra la forme usitée jusqu'en ces derniers temps, forme qu'il serait aussi puéril de critiquer que de louer pour elle-même. Avec le double mouvement qui la caractérise, l'andante suivi d'un allegro, on a fait plus d'un morceau inspiré. Il se peut qu'on en trouve encore. Toute la question est de savoir si le morceau est en situation et si, de plus, les idées musicales sont heureuses.

Scarlatti est le chef de cette école napolitaine si célèbre pendant tout le XVIIIe siècle. Nommons, parmi ses élèves les plus brillants, Durante, Leo et surtout Pergolèse.

Au même temps, l'école de Venise mettait en avant les noms de Lotti et de Marcello.

Quel que soit le mérite de ces musiciens, aucun ne saurait, à notre avis, être mis en parallèle avec Rameau. Que reste-t-il de Durante, de Leo, de Lotti, d'Alexandre Scarlatti lui-même? Quelques airs et un certain nombre

de jolies pièces pour clavecin. Pergolèse et Marcello sont les seuls compositeurs italiens de cette époque dont l'œuvre ne soit pas tombée dans l'oubli : le premier, grâce à son *Stabat*, en même temps qu'à un joli opéra de style léger, la *Serva Padrona*, dont nous aurons bientôt à reparler ; le second, Marcello, à qui l'on doit un recueil de *Psaumes*, d'un grand caractère. Rameau, toujours modeste au milieu de ses plus grands succès, ne cachait pas son admiration pour les brillants maîtres italiens de son temps, pour Pergolèse en particulier, dont il enviait l'abondance et la grâce facile. L'histoire, plus juste, doit préférer la force et la grandeur qui éclatent dans les œuvres du musicien français.

Si l'auteur de *Dardanus* l'emporte sur tous les compositeurs italiens contemporains, on ne saurait aller jusqu'à l'égaler aux deux musiciens, qui faisaient, à la même époque, la gloire de l'Allemagne. Hændel et Bach méritent — le dernier surtout — de prendre place parmi les maîtres souverains de l'art.

De leur œuvre dramatique nous n'avons rien

à dire. Bach n'a jamais écrit pour le théâtre; quant à Hændel, s'il y a dans son bagage musical quelque chose qu'on puisse négliger, c'est assurément sa musique d'opéra.

Mais leur œuvre instrumentale et surtout vocale a exercé sur les destinées de la musique une influence décisive. Ainsi vivons-nous encore de la substance créée par le grand Bach, et quand nous aurons à expliquer Wagner, il nous faudra remonter jusqu'à son colossal ancêtre.

Hændel (1685-1759) est l'homme de l'oratorio. Quel que soit l'intérêt de sa musique de clavecin, d'orgue, d'orchestre, rien, dans son œuvre, ne saurait être mis en regard de *Judas Machabée*, du *Messie*, d'*Israël en Égypte*. Ce qui caractérise essentiellement la manière de Hændel, il est presque superflu de le redire, c'est la grandeur, la majesté; sur ce terrain, il n'a point de rival.

Tout autre est le génie de Bach, moins accessible à la foule, moins imposant, mais plus varié, plus riche et, en même temps, plus égal à lui-même, dans tous les genres. Qui osera prétendre que le maître soit moins grand dans

la musique de clavecin que dans les plus vastes compositions? Mieux connues depuis trente ou quarante ans, ses grandes œuvres religieuses font l'étonnement des musiciens. Citons, parmi les plus admirables, la *Passion selon saint Mathieu*, dont le premier et le dernier chœur se développent avec une puissance et une ampleur qui n'ont jamais été surpassées, et cette colossale *Messe en si mineur*, que la Société des concerts du Conservatoire vient de révéler à l'admiration du public parisien.

L'œuvre de Sébastien Bach (1685-1748) est gigantesque : dans tous les genres, les morceaux se chiffrent par centaines. Les pièces pour clavecin remplissent vingt volumes. Et que dire des cantates? On est d'autant plus effrayé de cet immense labeur que la musique de Bach est la plus complexe qui existe et que, dans les œuvres les plus simples en apparence, il y a toujours une grande somme de travail qu'une oreille tant soit peu exercée n'a pas de peine à découvrir. Et pourtant, il est hors de doute que Bach composait avec une prodigieuse facilité et pensait, naturellement, sous la forme la plus compliquée. Cer-

veau puissant, il embrassait, d'un seul coup et sans effort, les combinaisons les plus difficiles, jusque dans leurs développements les plus vastes et les plus lointains. Il écrivait aussi facilement la fugue la plus ouvragée, que tel musicien italien, sa légère cavatine.

Il est, dans l'œuvre de Bach, un autre sujet de surprise : c'est que, après tant d'années, presque rien n'en a vieilli. Ne cherchons point chez lui de ces négligences, de ces passages d'un style lâché qui déparent çà et là l'œuvre des plus grands maîtres. L'idée première est parfois sèche et sans charme; mais il faut voir avec quel art elle se développe et tout ce que la main du merveilleux ouvrier en a tiré de richesses, de beautés imprévues.

A ce compte, dira-t-on, Bach est sans rival? Oui, pour l'invention, pour la force de conception, pour la richesse des combinaisons. Mais il n'a pas eu, à un même degré, ce don merveilleux du charme, qui est la beauté extérieure du génie, sa grâce, sa séduction. On pourrait dire de sa musique que les foules ont passé à côté d'elle sans se retourner.

Intelligence superbe, toute-puissante, Bach

n'a guère prisé les émotions du cœur et, par un juste retour, s'il nous surprend, nous éblouit, nous transporte d'admiration, il lui arrive rarement de nous toucher. Il n'a pas eu le don des larmes. Quelques-uns pensent que c'est le secret de sa force ; nous croyons que c'est sa faiblesse ou, pour dire plus juste, ce qui lui manque ; c'est le point où l'on aperçoit la limite de son génie, et l'on peut dire de lui qu'il fut plus grand par le cerveau que par le cœur.

Avec un musicien de cette envergure, les questions naissent à chaque pas. Nous parlions, tout à l'heure, de l'influence de Bach sur l'art moderne. Par un phénomène unique, peut-être, dans l'histoire de la musique et dont on ne trouverait ailleurs que de très rares exemples[1], ce n'est pas immédiatement que cette action se fait sentir, et un siècle entier s'écoule sans qu'on puisse suivre la trace du maître. On dira peut-être qu'il n'y a pas à s'en étonner, l'œuvre de Bach étant restée presque

1. L'influence exercée par Shakespeare sur le drame contemporain n'est pas sans analogie avec cette action après coup du grand Sébastien.

entièrement inconnue jusqu'en ces cinquante dernières années. Bien que juste en elle-même, cette observation laisse le problème irrésolu. Car si la foule, le public ignoraient presque jusqu'au nom de Bach, on n'en pourrait dire autant des compositeurs. Qui ne sait, en effet, que Mozart fut l'un des plus fervents admirateurs, on pourrait dire l'inventeur de Bach, dont il vantait les chefs-d'œuvre en toute occasion? Beethoven ne le connaissait pas moins et le plaçait haut dans son estime, bien qu'il parût avoir une préférence pour Hændel. Quant aux maîtres de l'époque suivante, Mendelssohn et Schumann en tête, ils se sont faits, en quelque sorte, les apôtres de Bach. Et pourtant l'influence du vieux maître ne paraît encore que rarement dans leurs ouvrages. Ce n'est qu'à une époque plus récente qu'on la voit s'accuser nettement.

Comment donc expliquer une action à la fois si tardive et si puissante?

L'histoire, on l'a dit souvent, est faite de réactions successives, et l'art n'échappe pas à cette loi générale.

Après le style complexe du vieux Bach,

et pour répondre à ce besoin de nouveauté qui fait le fonds de notre nature, on devait s'attendre à voir régner une manière simple, plus exclusivement mélodique, dont Emmanuel Bach, par une piquante ironie du sort qui le destinait à retarder le règne de son père, fut le premier champion, du vivant même du grand Sébastien, manière que Haydn, Mozart et Beethoven lui-même (dans les trois quarts de ses ouvrages) devaient cultiver avec un merveilleux génie. Plus tard, quand le règne prolongé de la musique italienne eut fait naître le besoin d'un art plus riche, c'est vers le lointain passé de Bach que le champion de la polyphonie moderne, Richard Wagner, porta ses regards. C'est là qu'il chercha un enseignement, sinon un modèle. Après lui, et à sa suite, voici venir chez nous une école qui compte déjà un certain nombre d'adeptes passionnés, qui a pour elle une partie de la presse et l'oreille d'un certain public. Nous ignorons si une individualité puissante en sortira, capable de s'imposer à la foule. On doit même se demander, — et nous nous poserons la question vers la fin de ce

travail, — si un art aussi complexe convient au drame lyrique et au tempérament français. Ce que nous pouvons dès à présent affirmer, c'est que, quoi qu'il advienne chez nous de la polyphonie, — son règne dût-il même s'établir sans conteste, — un jour viendra, plus ou moins éloigné, qui verra refleurir, en France comme ailleurs, l'art simple et expressif. C'est la loi fatale; c'est la marche éternelle de l'humanité.

En attendant, on comprend, à la gravité de ces problèmes, que Sébastien Bach n'est point de ces artistes qu'il convenait de traiter légèrement ou même d'honorer d'un hommage vulgaire.

II

GLUCK (1712-1787)

La fin de la carrière si féconde de notre grand Rameau fut attristée par un ridicule épisode, la *Guerre des Bouffons*. Nous ne nous y arrêterons guère, le sujet étant depuis longtemps épuisé et, d'ailleurs, d'un intérêt médiocre. Rappelons, en quelques mots, que l'arrivée à Paris d'une compagnie de chanteurs italiens et l'exécution à l'Académie de musique, en 1752, du célèbre opéra bouffe de Pergolèse, la *Serva Padrona*, furent le signal de la bataille; que Louis XV, madame de

Pompadour et leurs partisans (le *Coin du roi*) tenaient pour la musique française, tandis que le *Coin de la reine* vantait la supériorité de la musique italienne; qu'enfin les beaux esprits de l'époque, Grimm, Diderot et Jean-Jacques Rousseau en tête, se jetèrent dans la mêlée et qu'il se fit, pendant plusieurs années, grande dépense d'épigrammes et de satires.

Ce qu'il importe de faire remarquer, c'est que la lutte s'engagea sur un mauvais terrain et qu'une double erreur enlève tout intérêt à la *Guerre des Bouffons*.

On eût compris qu'au plus illustre des compositeurs italiens du temps on opposât Rameau, le grand maître français. Mais choisir un Mondonville, confier à *Titon et l'Aurore* l'honneur de notre école, c'était faire preuve d'une insigne maladresse. Il s'ensuivit que le *Coin du roi* qui, en principe, avait raison, faisait, dans la pratique, une pauvre figure, pendant que les partisans de la *Serva Padrona* avaient beau jeu à soutenir la supériorité de l'école italienne.

Opposer Mondonville à Pergolèse, ce fut la première faute. La seconde n'était pas moindre, comme on va voir.

On sait quelle était la question qui divisait les deux camps. C'est sur les principes mêmes, sur les tendances des deux écoles que la lutte s'était engagée. Tandis que les uns ne voyaient dans l'art musical qu'un moyen de flatter les sens, de charmer l'oreille, les autres, fidèles à la tradition de Lulli, soutenaient que la musique a pour but l'expression, l'interprétation des sentiments. Aux yeux des Italiens et de leurs partisans, toute la musique consistait dans l'*art du chant*, et non pas, comme on l'a prétendu, dans la mélodie, dont la virtuosité est trop souvent la négation.

Eh bien! pour que la lutte fût possible et surtout concluante, il eût fallu — la chose est de toute évidence — qu'elle s'engageât sur le terrain du drame musical. Les Français n'auraient pas eu de peine à montrer à quel point les Italiens sacrifiaient l'expression au *bel canto*, à la virtuosité la plus choquante. Il eût suffi, pour faire la preuve, de choisir l'*opera-seria* le plus applaudi au delà des Alpes, fût-ce le *Demofonte* de Leo, l'*Adriano in Siria* de Pergolèse lui-même, et de lui opposer le *Dardanus* de Rameau. Mais aller s'en prendre à un

opéra bouffe, c'était faire preuve d'un incroyable aveuglement. Nous n'en dirons pas davantage, en ce moment, la question devant bientôt renaître avec des noms nouveaux et la *Guerre des Bouffons* n'étant que le prélude de celle qui allait éclater entre les gluckistes et les piccinnistes. Cette fois, du moins, la bataille sera bien engagée, la victoire décisive.

Avant d'aborder l'œuvre de Gluck, il convient de mentionner quelques-uns des compositeurs français qui vécurent au temps de Rameau ou remplirent, tant bien que mal, le quart de siècle qui sépare Rameau de Gluck. Artistes de second plan, quelques-uns pourtant méritent un souvenir.

Après Mondonville, auquel la *Guerre des Bouffons* donna une célébrité passagère, comment ne pas nommer Jean-Jacques Rousseau, le paradoxe fait homme, qui, à l'heure où il soutenait la supériorité de l'école italienne et même l'incompatibilité absolue de la langue française et de la musique, écrivait le *Devin du Village*[1]? Dauvergne et Francœur, Montan-

1. Il n'est plus permis de contester à Jean-Jacques Rousseau la paternité de cette œuvre. C'est un point nettement établi par

Berton et Floquet eurent leur heure de succès. Monsigny, Philidor et Gossec, que nous retrouverons ailleurs, donnèrent à l'Opéra quelques ouvrages qui ne firent ni meilleure ni pire figure que ceux de Leo, Jomelli et autres compositeurs italiens. Toute cette période n'offre qu'un intérêt médiocre, si l'on s'en tient aux œuvres qui voient le jour à l'Académie de musique.

C'est ailleurs, en effet, que se portait le meilleur du génie gaulois. Pendant que la tragédie lyrique languissait, dans l'attente d'un maître, un genre nouveau, né dans les bas-fonds du théâtre forain, l'opéra-comique s'élevait, de jour en jour, au point d'atteindre, en peu d'années, aux hautes régions du grand art.

Si nous suivions rigoureusement l'ordre des temps, nous serions tenus de traiter ce sujet, avant d'en venir à Gluck, Monsigny et Grétry lui-même ayant précédé l'auteur d'*Alceste*. Mais les exigences de la méthode nous obligent

la critique contemporaine. Disons pourtant qu'il est plus que probable que Rousseau s'est fait aider par deux musiciens, Francœur et Jelyotte, à qui il faut attribuer, tout au moins, l'instrumentation du *Devin*.

à renvoyer à une époque ultérieure l'histoire de l'opéra comique, pour étudier ici l'œuvre et la réforme de Gluck.

Est-ce bien réforme qu'il conviendrait de dire? Sans doute l'expression est consacrée au point qu'on a mauvaise grâce à en discuter l'à-propos. Et pourtant, quelque admiration qu'on éprouve pour le génie de l'auteur d'*Alceste*, la vérité oblige à reconnaître que Gluck ne fit que revenir aux saines traditions de Rameau, et que la lutte qu'il déclara à l'opéra italien, d'autres l'avaient commencée avant lui, non sans mérite ni sans vigueur. Détail piquant et singulièrement caractéristique, longtemps avant Gluck, avant même la *Guerre des Bouffons*, un homme s'était élevé, avec une remarquable énergie, contre les abus criants du style dramatique en honneur au delà des Alpes, et cet homme était un Italien, un musicien de premier ordre, l'un de ceux dont nos voisins s'enorgueillissent avec le plus de raison : c'était Marcello, l'auteur de ces *Psaumes* dont nous admirons encore la grâce et la majesté.

Chez le noble Vénitien, le compositeur était

doublé d'un savant et d'un critique singulièrement éclairé, et il nous reste de lui, entre autres ouvrages littéraires, un opuscule, *il Teatro alla moda*, chef-d'œuvre de bon sens et de verve.

Choqué de la façon dont ses compatriotes entendaient le drame lyrique, révolté de cette décadence anticipée, il entreprit de signaler les causes du mal. Dans son *Teatro alla moda*, il n'eut pas de peine à démontrer que « la musique ne doit pas s'arrêter aux sens, mais pénétrer jusqu'au fond de notre être, et qu'elle ne saurait éveiller notre imagination, faire naître des idées poétiques dans notre esprit, ni agiter notre âme, en sacrifiant la force de la pensée et la vérité de l'expression au désir de charmer l'oreille, au besoin de briller ou d'étonner, à l'aide de broderies étincelantes et de faux ornements, sous lesquels disparaît jusqu'au sens des paroles... » — Il critique avec autant de finesse que de vivacité « les livrets des mauvais poètes, les mélodies incolores des musiciens ignorants et les sottes exigences des virtuoses vaniteux, qui attirent sur eux l'attention, au préjudice de la marche

du drame et au risque d'accumuler des contresens de plus d'un genre[1]! »

Par malheur, ce qui déplaisait si fort à Marcello était justement ce que goûtaient ses compatriotes. Que leur importait l'intérêt du drame, pourvu que la musique ou ses interprètes se chargeassent de leur faire passer une agréable soirée! Dans un tel milieu, la réforme que l'illustre maître appelait de tous ses vœux n'avait aucune chance de succès. C'est en France seulement qu'elle pouvait réussir, les idées de Marcello ne devant trouver, nulle part ailleurs, un terrain favorable.

On voit que ce qu'on est convenu d'appeler la réforme de Gluck ne fut point une nouveauté. A vrai dire, Gluck ne fit que continuer l'œuvre de Lulli et de Rameau, en y ajoutant toutes les richesses d'un génie dramatique sans égal. S'il eut à lutter, ce n'est certes point contre le goût français, qui fut, au contraire, son inspirateur et son soutien. Les compositeurs italiens et leurs partisans, voilà quels

1. Nous empruntons ce résumé à l'intéressant ouvrage de M. G. Chouquet : *Histoire de la musique dramatique en France.* Paris, F. Didot, 1873.

furent ses adversaires irréconciliables. C'est là un fait grave, tout à l'honneur de la France, qu'il importe de mettre en lumière.

Né en Allemagne, dans un village du haut Palatinat, — en 1712, suivant l'opinion la plus probable, — amené en Italie par la protection d'un grand seigneur, Gluck va de succès en succès, avec une série d'ouvrages faciles, écrits dans le style italien du temps.

En traversant Paris, il entend les ouvrages de Rameau et l'art lui apparaît tout à coup, sous un jour nouveau. Mais entre l'heure où l'âme perçoit le type de la beauté et celle où il lui est donné de l'exprimer, il se passe, le plus souvent, bien des années de luttes, d'efforts douloureux. Gluck connut ces souffrances. S'il est vrai qu'à chaque œuvre nouvelle le maître se rapproche de l'idéal entrevu, avec quelle peine il parviendra à le saisir ! Ce n'est qu'après vingt années d'un travail sans trêve et je ne sais combien d'ouvrages imparfaits qu'on le voit commencer la série des chefs-d'œuvre.

Et encore, ne doit-on pas s'imaginer qu'après

cette longue période de productions indignes de son génie, Gluck trouva tout à coup son chemin de Damas et que les cinq chefs-d'œuvre qu'il a laissés se succédèrent sans interruption, à partir du jour où, nouveau saint Paul, il fut frappé de la lumière céleste. C'est ainsi qu'on a coutume de présenter les faits, et pourtant rien n'est plus contraire à la réalité des choses.

C'est vers 1748, peut-être même dès 1745, que, traversant Paris pour aller à Londres, il entendit ces chefs-d'œuvre de Rameau, qui furent, pour lui, comme une révélation. Et cependant, ce n'est qu'en 1762, après bien des tâtonnements, qu'il écrit, pour l'Opéra de Vienne, l'*Orfeo* italien, qui deviendra plus tard l'*Orphée* français. Entre l'*Orfeo* et l'*Alceste* italienne, qui fut jouée également à Vienne, en 1767, figurent plusieurs ouvrages, justement oubliés. Enfin, c'est seulement en 1769 qu'il se décide à formuler, dans la fameuse préface d'*Alceste*[1], tout un système d'esthétique dra-

1. La partition ne parut que deux ans après l'exécution. Il n'est question, ici encore, que de l'*Alceste* italienne, qui subira d'importantes retouches, en passant sur la scène française.

matico-musicale, qui semble emprunté au *Teatro alla moda* de Marcello. On peut dire que, ce jour-là, il lançait une véritable déclaration de guerre, un défi superbe à l'opinion qui régnait dans le monde musical tout entier, Paris excepté.

Pour comprendre la portée de la nouvelle doctrine et l'opportunité de la réforme réclamée par Gluck, il convient de rappeler en quels excès était tombé le *virtuosisme* italien. L'intérêt du poème absolument sacrifié aux exigences des chanteurs, la pensée du musicien traitée avec un mépris absolu : voilà, en deux mots, où en était arrivé ce qu'on appelait encore, par habitude, la tragédie lyrique ou *opera-seria*. Rien ne demeurait de ce qui fait le spectacle élevé, artistique, intellectuel, et toute convenance dramatique était foulée aux pieds avec une incroyable désinvolture.

Un écrivain, témoin de ces scandaleux excès, Artega, en a tracé une peinture qui nous donne une idée piquante du prodigieux sans-gêne des chanteurs à la mode. Qu'on en juge par ce passage : « A peine le récitatif obligé a-t-il annoncé l'air, qu'Éponine (la chan-

teuse), sans respect pour l'empereur (le chanteur), qui est sur la scène, se promène à pas lents, de long en large... ; puis, avec des roulements d'yeux, des tournoiements de cou, des contorsions d'épaules, des mouvements convulsifs de la poitrine, elle chante son air. Alors, que fait l'empereur Vespasien ? Tandis que la triste Éponine s'essouffle et se met en eau pour l'attendrir, Sa Majesté impériale, d'un air d'insouciance et de désœuvrement tout à fait charmant, se met à son tour à se promener, avec beaucoup de grâce et de dignité, parcourt des yeux toutes les loges, salue dans le parquet ses amis et connaissances, rit avec le souffleur ou quelque musicien de l'orchestre, joue avec les énormes chaînes de ses montres et fait mille autres gentillesses tout aussi convenables. »

On n'aura nulle peine maintenant à s'associer à la vigoureuse protestation de Gluck. Voici, d'ailleurs, le passage saillant de cette fameuse *Préface*, qui alluma tant de colères :

« Je me suis proposé, dit le maître, de mettre fin à tous les abus qui, introduits par la va-

nité malentendue des chanteurs ou la trop grande condescendance des compositeurs, défigurent depuis si longtemps l'opéra italien... J'ai voulu réduire la musique à sa véritable fonction, qui est de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et sans la refroidir par des ornements inutiles et superflus... En conséquence, je n'ai pas voulu qu'un acteur s'arrête au milieu d'un mot ou sur une voyelle favorable, pour se donner l'occasion de faire parade, dans un long passage, de l'agilité de sa voix... (suit une énumération des travers les plus fréquents). En somme, j'ai cherché à bannir tous ces abus, contre lesquels se récrient, depuis si longtemps, la raison et le bon sens. »

A Vienne, Gluck échoua. Pas plus que le public italien, les Viennois d'alors et les Allemands en général n'étaient capables de comprendre la justesse de ces raisons. En Allemagne, aussi bien qu'en Italie, on ne demandait à l'opéra que le plaisir des sens, un agréable passe-temps. Quelques jolies canti-

lènes, interprétées par de belles voix, atteignaient amplement ce but, sans qu'on se crût en droit d'exiger autre chose du compositeur. Suivant la juste expression d'un écrivain genevois, M. Marcillac, « il n'y avait alors en Europe qu'un public qui fût en état d'apprécier les idées élevées que Gluck avait sur l'art dramatique et qu'une scène où elles pussent recevoir leur réalisation : c'était l'Académie royale de Paris et le public parisien. Celui-ci n'était point, comme les Viennois, inféodé à la musique italienne; le caractère particulier donné à l'opéra français par Lulli était le résultat des tendances naturelles de l'esprit français; ce que le public parisien recherchait dans l'opéra, c'était moins la musique elle-même que son application convenable à une action dramatique, mettant ainsi les jouissances de l'oreille après celles de l'esprit et de l'imagination. »

Gluck, que son rare génie n'empêchait pas d'être un homme habile et d'un jugement remarquable, comprit que Paris devait être son champ de bataille et il n'hésita pas à s'y rendre. Mais il s'efforça auparavant de mettre toutes les chances de son côté. Profession de

foi, annonces dans les journaux, il ne négligea rien. Il alla jusqu'à faire sa cour à certains écrivains dont il importait de s'assurer l'appui, à Jean-Jacques Rousseau notamment, ce partisan fougueux de la musique italienne, qui passa dans le camp gluckiste avec armes et bagages... jusqu'au jour où sa prodigieuse versatilité le jeta dans les bras des piccinnistes.

Malgré tant d'habiles manœuvres et une renommée déjà grande, le maître n'aurait pas réussi à forcer les portes de l'Opéra, défendues par la ligue des médiocrités jalouses, sans la toute-puissante intervention de la reine Marie-Antoinette, qui avait deviné le génie de son compatriote. Grâce à cette haute protection, Gluck vit bientôt cesser toute résistance. Il n'avait plus qu'à vaincre.

Il débute par *Iphigénie en Aulide* (1774) et le succès le plus éclatant couronne ses efforts. La même année, pour ne pas laisser refroidir l'enthousiasme, il donne *Orphée*, remanié, et un nouveau triomphe porte son nom aux nues. Gluck se hâte comme un homme qui n'a pas de temps à perdre. Engager la lutte, commencer la série des chefs-d'œuvre à soixante

ans passés, voilà qui n'est pas ordinaire! Après l'insuccès du ballet *Cythère assiégée* (1775), sujet qui n'allait pas à son mâle génie, il se relève, l'année suivante, avec l'*Alceste*, arrangée pour la scène française par son ami et fidèle collaborateur, le bailli du Rollet. S'il est vrai qu'à la première représentation le public resta froid et le succès douteux, les beautés de l'ouvrage ne tardèrent pas à s'imposer.

Cependant les partisans de la musique italienne, un moment décontenancés, se remettaient peu à peu de leur déroute. Ils résolurent de porter un grand coup. Pendant que Gluck était à Vienne, on fit venir à Paris un compositeur italien, qui jouissait d'une grande réputation, Nicolas Piccinni, auquel on confia le poème de *Roland*. A cette nouvelle, Gluck revient précipitamment et donne *Armide* (1777), dans laquelle il avait accumulé toutes les séductions possibles, *Armide* qui méritait de désarmer les prétendus défenseurs de la mélodie par le charme irrésistible de ces phrases, auxquelles le temps n'a rien ôté de leur émotion pénétrante, de leur inaltérable jeunesse. Eh bien! la belle enchanteresse ne

désarma personne, pas plus La Harpe, Marmontel et d'Alembert que leurs plus vulgaires partisans. Mais la foule eut, cette fois encore, plus de discernement que les philosophes. Après les surprises de la première heure, elle soutint franchement le nouveau chef-d'œuvre.

Il ne restait plus, pour rendre définitive la victoire de Gluck, qu'à amener les deux rivaux sur le même terrain.

On leur offrit le livret d'*Iphigénie en Tauride*, que l'un et l'autre acceptèrent. Le sujet était le même, mais non la pièce : Guillard avait fait le poème de Gluck; Dubreuil, celui de Piccinni. On sait ce qu'il advint de cette rencontre entre le talent gracieux de Piccinni et le génie puissant de son adversaire : l'écrasement du musicien italien fut complet, d'autant plus que son adversaire n'avait jamais été mieux inspiré que dans cet ouvrage, qu'on peut considérer comme le plus admirable des cinq chefs-d'œuvre légués par le grand homme. *Iphigénie en Tauride* (1779) fut suivie, en 1780, d'*Echo et Narcisse*, qui ne réussit pas, et le vieux maître, dont le triomphe n'était plus contestable, se retira du champ de bataille.

Après un si long temps écoulé, loin des luttes de parti, on a peine à s'expliquer que des gens d'esprit aient pu mettre en balance deux rivaux aussi disproportionnés que Gluck et Piccinni. Et, pourtant, l'histoire est pleine de ces bizarreries. N'avait-on pas vu, au siècle précédent, une coterie puissante préférer la *Phèdre* de Pradon à l'immortel chef-d'œuvre de Racine? Plus heureux que le poète, Gluck n'eut pas la douleur de voir triompher l'*Iphigénie* de son adversaire.

Piccinni fut un compositeur gracieux, un mélodiste facile, élégant; mais, tandis que l'œuvre de Gluck reste debout, inébranlable et radieuse comme à la première heure, les cantilènes de son rival n'ont plus pour nous qu'un intérêt de curiosité. Disons-le franchement, *Didon* même, l'œuvre la plus soignée de Piccinni, dans laquelle, sciemment ou non, le compositeur italien subit l'influence de son triomphant adversaire, *Didon* est une œuvre absolument démodée, quoi qu'en disent par habitude les manuels dont nous parlions naguère. La lecture en est d'une monotonie insupportable. Presque tout a vieilli et le

fameux air : « Ah ! que je fus bien inspirée... » n'échappe pas au naufrage général.

Ce qu'il y eut d'intéressant dans la lutte dont nous venons de résumer les phrases principales, laissant de côté les mille détails qui se trouvent partout, c'est que, contrairement à ce qui était arrivé dans la *Guerre des Bouffons*, on vit, cette fois, la bonne cause servie par le génie.

Parmi les innombrables écrits de toute sorte qui surgirent alors, il en est un qui mérite mieux qu'un éloge banal. L'abbé Arnaud, l'infatigable champion de Gluck, fit paraître un opuscule : *Ma profession de foi en musique*, qui se lit encore avec plaisir et fruit. On n'a rien écrit, sur l'esthétique musicale, de plus juste et de plus vigoureux. C'est le digne pendant du *Teatro alla moda* de Marcello : tout y est d'une vérité frappante, ainsi qu'on en jugera par quelques pensées, que nous croyons devoir en détacher :

« Dans les beaux-arts, la convenance est la loi première et suprême, et jamais cette loi ne

fut plus scandaleusement violée que dans les opéras italiens.

» Ces airs, que vous vantez tant et qui se font entendre d'un bout de l'Europe à l'autre, sont presque tous jetés dans le même moule, et les différences qu'on y remarque doivent passer pour des variations plutôt que pour des variétés.

» Les ornements gothiques déshonorent moins l'architecture[1] que ce que vous appelez richesse ne déshonore la musique dramatique. Ce que vous appelez *pauvreté* est, aux yeux des vrais connaisseurs, une élégante et noble simplicité, qui fait le prix des beaux-arts et le caractère des chefs-d'œuvre de l'antiquité. »

Voilà, certes, un trait qui va bien au delà des piccinnistes auxquels il était adressé. N'est-il pas vrai qu'il atteint, en pleine poitrine, non plus seulement les partisans d'un art qui a cessé de vivre, mais encore les apôtres fana-

1. C'est le cas de dire : *Omnis comparatio claudicat !* On sait qu'en fait d'architecture, le goût laissait fort à désirer, aux XVIIe et XVIIIe siècles. Il y a longtemps que nous sommes revenus à une juste appréciation de l'architecture du moyen âge et nul n'oserait parler avec ce dédain du style ogival et des « ornements gothiques ».

tiques de cette manière ultra-compliquée, tourmentée à l'excès, menace de l'heure présente?

En résumé, dans cette querelle acharnée, le trait décisif nous semble avoir été lancé par Grimm, qui, parlant de l'œuvre de Gluck, résumait sa pensée en un mot profond : « Je ne sais pas si c'est là du chant, mais peut-être est-ce beaucoup mieux. »

Oui, c'était mieux que le chant le plus agréable à l'oreille, mieux que la virtuosité la plus merveilleuse : c'était l'expression des sentiments les plus nobles, des passions les plus touchantes, les plus fortes, en une langue nouvelle et inspirée ; le grand art lyrique, en un mot, dans toute sa splendeur.

Gluck, en effet, est un des maîtres souverains de l'art, un de ceux qui, non contents de laisser après eux des chefs-d'œuvre, ont ouvert à la musique de larges horizons. Créateur, autant qu'il appartient à l'homme, il a répandu à travers son œuvre tant de formes nouvelles et d'une beauté si absolue, je veux dire si indépendante des variations de la mode, que les génies les plus audacieux ont dû reconnaître sa loi et que tous, quelle que fût leur origine,

Allemands, Français, Italiens, se sont proclamés ses disciples. Qui donc, depuis un siècle, a osé se révolter ouvertement contre la tradition gluckiste? Rossini et Verdi, ces deux chefs incontestés de l'école italienne moderne, ne lui ont-ils pas rendu, à l'âge de la maturité, des œuvres qui demeurent, le témoignage irrécusable d'une éclatante conversion? Richard Wagner lui-même, n'a-t-il pas cru nécessaire d'abriter ses audacieuses théories derrière les doctrines du vieux maître, et, quand il a décrété le code des temps nouveaux, n'a-t-il pas prétendu continuer l'œuvre de son immortel devancier? Or, le triomphe de Gluck — nous n'avons plus à le prouver — c'est le triomphe du génie dramatique de la France sur la virtuosité italienne.

Si, de ces considérations générales passant aux questions de détail, nous recherchons les progrès réalisés par Gluck dans la technique musicale, nous ne sommes pas moins frappés de l'importance de son œuvre.

L'*orchestration* s'enrichit, avec lui, non seulement d'instruments nouveaux, harpe, clari-

nettes, trombones, sans parler des cymbales et de la grosse caisse, qui firent leur première apparition dans le ballet d'*Iphigénie en Tauride*, — et l'on sait de quelle merveilleuse façon : — mais encore et surtout d'une foule d'effets poétiques et de combinaisons de timbres, qui font de Gluck le père du coloris instrumental.

L'*harmonie* se jette, avec autant d'audace que de mesure, dans des voies inexplorées[1] et singulièrement émouvantes. Voyez, entre cent exemples, la déchirante entrée du chœur : « Mêlons nos cris plaintifs à ses gémissements » (*Iphigénie en Tauride*) et, dans *Alceste*, les accords qui accompagnent la voix de l'oracle, ces harmonies d'un caractère si terrible, si fatal, d'une inspiration si profonde et si juste que les plus libres génies n'ont pas toujours réussi à éviter leur influence magique. Que d'auteurs, dans des situations analogues, se sont souvenus des accords de Gluck, à commencer par Mozart (apparition du comman-

1. Inexplorées au théâtre, bien entendu. Car on sait que, dans le domaine instrumental, dans la musique de concert et d'église, Bach avait tout osé.

deur dans *Don Juan*) et Schubert (*la Jeune Fille et la Mort*) !

La *mélodie*, libre de toute entrave conventionnelle, s'élance d'un vol superbe à des hauteurs qu'on n'a jamais dépassées, serrant de près le texte poétique, au point de ne faire qu'un avec lui, et pourtant si musicale et si chantante! Qu'on relise l'air de Clytemnestre « Par un père cruel... », le sublime : « O malheureuse Iphigénie », les monologues d'*Alceste* et tant d'autres merveilles!

Le *rythme* enfin, ce nerf de la musique, parvient, avec Gluck, à une vigueur sans pareille, le rythme dont les anciens avaient compris la force matérielle, dont il saisit la beauté supérieure et immatérielle, grâce à une étroite union avec la mélodie et l'harmonie, ces dons divins que l'antiquité ne connut point. Les rythmes de Gluck tiennent du prodige. Qui n'a présentes à l'esprit ces phrases qu'on n'entend jamais sans frissonner : « Non! ce n'est point un sacrifice! » — « Eurydice n'est plus et je respire encore! » « Il nous fallait du sang »... et tant d'autres d'un accent inoubliable?

A notre avis, Gluck est le plus grand des compositeurs dramatiques. S'il n'a pas tout le génie *musical* d'un Mozart et d'un Beethoven, il possède une puissance tragique, une force d'expression que nul n'a égalées. Après cent vingt ans, l'art porte encore l'empreinte de son puissant génie et, quels que puissent être les changements que l'avenir nous réserve, on peut affirmer qu'il y a dans son œuvre une part indestructible.

*
* *

Après la retraite de Gluck, Piccinni se vit disputer la première place par son compatriote Salieri, l'élève favori de l'auteur d'*Alceste*. Les *Danaïdes*, qui eurent l'honneur, à leur apparition, d'être attribuées à Gluck lui-même, et *Tarare*, ouvrage tiré d'une tragi-comédie de Beaumarchais, sont des œuvres intéressantes, mais dépourvues d'originalité.

Un autre italien, Sacchini, mérite plus d'attention. Deux de ses ouvrages, l'*Isola d'Amore* (la *Colonie*) et *Olympiade*, traduite en français, avaient obtenu un brillant succès à l'Opéra-

Comique. Invité à travailler pour l'Académie de musique, Sacchini vint à Paris. Mais il eut le chagrin de voir tomber, coup sur coup, plusieurs ouvrages et le public ne connut sa haute valeur qu'après la représentation d'*Œdipe à Colone*, qui fut joué en 1787, quatre mois après la mort de l'infortuné compositeur. Supérieur à Piccinni, Sacchini a trouvé, dans *Œdipe à Colone*, des accents d'une émotion pénétrante. Ainsi l'air d'Œdipe : « Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins », a joui d'une longue vogue et fait encore bonne figure dans les concerts, sans atteindre pourtant à la hauteur de Gluck, dont Sacchini a l'imprudence de rappeler sans cesse le souvenir grandiose. La phrase de Thésée : « Du malheur auguste victime », et le chœur : « Nous braverons pour lui... » ne sauraient être écoutés froidement.

Pour en finir avec les successeurs immédiats de Gluck à l'Académie de musique, nommons encore le Français Lemoyne qui, malgré la grande vogue dont il a joui, mérite l'oubli complet dans lequel il est tombé, l'Alle-

mand Vogel, enfin, dont le *Démophon* n'est pas sans mérite.

*
* *

C'est à cette époque que le *ballet d'action* s'installe définitivement à l'Académie de musique. Plusieurs essais avaient été tentés, notamment par Mouret, à l'Opéra-Comique, en 1762. Mais c'est à Noverre que revient le mérite d'avoir imaginé le ballet d'action, sorte de drame ou de comédie musicale, où la pantomime tient lieu de la parole et l'orchestre du chant. Ce genre, qui avait pour effet de donner à l'orchestration une importance considérable, puisqu'elle était seule à charmer l'oreille des auditeurs, a joui d'une vogue progressive à laquelle, il faut bien l'avouer, le goût de la musique n'a pas un droit exclusif. Il est juste d'ajouter que, depuis une vingtaine d'années, le ballet tend à devenir une sorte de symphonie expressive, où la musique de danse n'occupe plus que la seconde place.

Ainsi compris, le genre s'ennoblit singulièrement. Nous nommerons, en temps utile, les

compositeurs qui s'y sont particulièrement distingués.

C'est encore vers le même temps qu'on vit s'acclimater sur nos scènes lyriques les traductions des opéras italiens en vogue, écrits presque tous sur des livrets de Métastase. Nommons ici Paisiello, qui compte parmi les maîtres les plus brillants de l'école napolitaine, si féconde en musiciens gracieux et spirituels. Outre le *Roi Théodore*, dont le septuor fut longtemps célèbre, on relira avec plaisir *il Barbiere de Siviglia*, que Rossini devait faire oublier, la *Molinara*, *Nina pazza per amore*, la même *Nina* qui, l'année d'avant, avait valu un si grand succès à Dalayrac. Une récente reprise du *Barbier* de Paisiello a prouvé que le public n'avait pas eu tort de préférer celui de Rossini. Ce n'est pas qu'on ne puisse citer plus d'une page où le premier l'emporte. Ainsi les morceaux d'expression sont généralement mieux venus. Mais on ne saurait aller jusqu'à y trouver assez de profondeur et de génie pour les sauver de l'oubli, tandis que, d'autre part, les scènes de comédie et de verve sont tout à

fait inférieures à celles du maître de Pesaro.

N'oublions pas Cimarosa, le premier de tous les maîtres italiens de cette période féconde. Médiocre dans le drame lyrique, Cimarosa a excellé dans la musique légère, dans l'opéra *semi-seria* et, parmi une demi-douzaine d'ouvrages charmants, il a laissé une œuvre exquise, *il Matrimonio segreto* (1792), qui dispute au *Barbier* de Rossini, la première place dans le répertoire italien, *il Matrimonio* qui serait un pur chef-d'œuvre, si les scènes de sentiment trahissaient plus d'émotion sincère, si l'on y sentait un peu de cette chaleur de l'âme qui gagne l'auditeur.

Au point où nous sommes arrivés, c'est-à-dire à la fin du XVIIIe siècle, les compositeurs italiens si nombreux, si brillants pourtant, n'ont pas pu parvenir encore à écrire un chef-d'œuvre dans le style lyrique ou dramatique. Un tiers de notre XIXe siècle passera, à son tour, sans qu'on salue l'œuvre maîtresse. Les compositeurs de talent ne manquent pas, certes, et les Paisiello, les Cimarosa — pour ne citer que les plus illustres — sont des musi-

ciens autrement habiles que nos Monsigny et nos Grétry. Et pourtant ces derniers, tout ignorants qu'ils fussent, ont laissé des ouvrages d'un lyrisme admirable qui vivent et vivront longtemps encore par la beauté de l'inspiration, pendant que les opéras italiens ne sont plus exécutés même dans leur propre pays. Comment expliquer cette différence dans les destinées? D'une façon très simple.

L'art lyrique italien — nous ne parlons pas de la musique légère — était atteint d'un mal profond, mortel. La préoccupation principale, pour ne pas dire exclusive, du *bel canto*, de l'effet vocal, qui se dissimulait sous les dehors du culte de la mélodie, était la ruine de l'expression, partant la ruine de toute mélodie vraie, inspirée. En un mot, cet art tout superficiel est mort pour avoir sacrifié à la mode. Rossini le comprit bien le jour où il écrivit *Guillaume Tell*.

*
* *

Si de l'Italie nous passons en Allemagne, nous nous trouvons tout à coup devant un de

ces hommes extraordinaires dont l'œuvre appartient à l'humanité tout entière. Grand entre les plus grands, aussi richement doué sous le rapport de l'imagination que du côté de la sensibilité, né pour exprimer la force autant que la grâce, symphoniste admirable, rival de Gluck au théâtre, sans pareil dans la musique religieuse, tel fut Mozart, le plus universel des compositeurs de tous les temps, le seul qui ait abordé tous les genres avec une égale supériorité. Mais, avant d'examiner l'œuvre dramatique de l'auteur de *Don Juan*, il convient de suivre les développements de la musique en Allemagne, sa marche depuis Bach et Hændel.

III

ÉCOLE SYMPHONIQUE ALLEMANDE

HAYDN, MOZART ET BEETHOVEN. — FONDATION DE L'OPÉRA ALLEMAND.

Joseph Haydn (1732-1809) est le créateur de la symphonie. Pour apprécier la portée de son œuvre, il est indispensable de savoir ce qu'était avant lui la musique instrumentale.

Hændel et Bach nous ont laissé, dans les suites pour orchestre et dans les symphonies pour orgue et orchestre, des modèles achevés de style instrumental. Mais, si le *style* était trouvé, la *forme* manquait encore. Haydn va la découvrir et la fixer.

Il ne faudrait pourtant pas croire qu'il dut la

créer de toutes pièces. La vérité est qu'il avait sous la main un modèle excellent qu'il lui suffit de perfectionner, puis d'appliquer à la musique instrumentale. Avant lui, existait la sonate qui n'est qu'une symphonie sans orchestre. D'où venait donc la sonate et qu'était-elle au temps d'Haydn ?

La sonate est une pièce de musique instrumentale, composée de plusieurs morceaux de caractères et de mouvements différents. L'origine de la sonate est relativement ancienne : elle remonte au XVIIe siècle. Nous trouvons en Italie la *Sonata di Chiesa* qui se composait : 1° d'une introduction lente ; 2° d'une fugue mouvementée. Vint ensuite la *Sonata di Camera,* morceau de concert qui comprenait, après le prélude, une suite de petits airs de danse : allemande, pavane, gigue, passacaille, gavotte, menuet ou chaconne. Sébastien Bach l'amena à des proportions plus harmonieuses en réduisant, d'une part, le nombre des morceaux, en donnant, d'autre part, à chacun d'eux plus de développement. Voici quel fut, avec lui, le type de la sonate : introduction ou prélude, fugue, adagio et final. C'est Emmanuel

Bach, son fils, qui donna à la sonate sa forme définitive : *Allegro*, *morceau lent* et *final*. Rappelons ce qui a été dit plus haut, qu'il simplifia le style adopté par son père et ne craignit pas de faire à la fugue et même au style fugué de fréquentes infidélités. Le modèle qu'il légua à Haydn était déjà remarquable, et celui-ci eut le mérite de le mener à un point de perfection tel que Mozart et Beethoven lui-même, pendant la plus grande partie de sa carrière, n'ont pas cherché à le modifier d'une façon essentielle.

On voit que le vrai maître d'Haydn ne fut ni l'obscur maître d'école qui sut deviner son génie, ni le fameux chanteur-compositeur Porpora qui ne semble pas l'avoir soupçonné, ayant trop de vanité pour voir autre chose que lui-même ! L'artiste dont les œuvres firent sur l'esprit d'Haydn une impression profonde, ineffaçable, fut Emmanuel Bach, et ce n'est pas le moindre mérite de ce grand et modeste artiste d'avoir ouvert la voie aux maîtres de la symphonie.

Il n'est pas sans intérêt d'insister sur la

manière d'Haydn, de montrer les différences profondes qui séparent son style de celui de Sébastien Bach.

Dans les œuvres de celui-ci règnent l'imitation et le style fugué. A peine la phrase est-elle commencée que, dès la deuxième ou troisième mesure, une autre partie la reprend en imitation. Haydn, au contraire, expose l'idée mélodique sur un fond harmonique très simple, et ce n'est que plus tard qu'il la développe et se livre à un travail d'imitation, moins serré, d'ailleurs, que chez Bach. Avec l'auteur de la *Création*, l'influence du style mélodique se fait sentir dans une large mesure et le chant est plus à découvert.

Il serait singulièrement inexact de voir, dans cette manière nouvelle, un progrès ou une décadence, par rapport au style polyphonique de Sébastien Bach. Nous assistons simplement à l'une de ces transformations si fréquentes dans l'histoire de l'art.

Tout ce que nous venons de dire de la sonate s'applique à la symphonie dont Haydn est, comme on sait, le créateur.

La symphonie d'Haydn se compose, à l'origine, de trois morceaux, auxquels un quatrième (le menuet) ne tarda pas à s'ajouter. L'allegro initial se divise lui-même en deux parties : la première, qui se répète au moyen d'une reprise, contient l'idée principale et quelques idées accessoires que la seconde partie a pour mission de développer. Ce morceau est, au point de vue de la composition, le plus important et le plus difficile à traiter, celui qui exige la plus grande habileté technique. Le second numéro est d'un mouvement lent, une sorte de romance, souvent un thème avec variations, comme dans la *Symphonie à la Reine*. Le troisième, qui n'existe pas dans les premières symphonies, est un *menuet*. Quant au quatrième ou final, il a l'allure du *Rondo* et n'est généralement pas très étendu.

L'orchestre des symphonies d'Haydn est peu nombreux. Il comprend, outre le quatuor à cordes, une flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, un cor, quelquefois deux trompettes et deux timbales. Malgré ces ressources restreintes, que de pages exquises,

inspirées, parmi les cent dix-huit symphonies laissées par le fécond musicien!

Nous parlons de fécondité. A ce bagage énorme de cent dix-huit symphonies ajoutons quatre-vingt-trois quatuors, quantité de sonates et de trios, des messes, des chœurs religieux et profanes, enfin trois oratorios : les *Sept Paroles*, la *Création* et les *Saisons*.

La *Création* abonde en idées gracieuses, en phrases généreuses. Le jet mélodique en est merveilleux, les voix y sont traitées avec un art consommé. Quant au style, il tient à la fois du génie allemand et du caractère italien. Après la belle Introduction, qui vise à rendre le Chaos, rappelons l'effet prodigieux, dans sa simplicité, du *Fiat lux*, grâce à la modulation en *ut* majeur et à l'apparition du *mi* naturel, qui n'a pas encore été entendu, et cet admirable final de la première partie : *Dieu seul est éternel*, où l'enthousiasme d'Haydn s'est élevé à des hauteurs surprenantes.

Ce qui a vieilli dans la *Création*, ce sont les parties où l'on sent la préoccupation du *bel canto*, de l'effet vocal, à la manière italienne, et aussi certains passages descriptifs, où l'au-

teur a eu la naïve prétention d'imiter le vent, la pluie, la grêle et je ne sais quels autres phénomènes naturels, pour lesquels, nous l'avons déjà dit, la musique n'est pas faite. En poursuivre la traduction musicale, c'est se condamner à l'impuissance probable, en tout cas, à une prompte caducité. C'est une question que nous ne tarderons pas à aborder de front.

En résumé, malgré sa haute valeur, la *Création* ne saurait être mise sur le même rang que les grands ouvrages de Haendel et surtout de Bach. C'est d'un art moins puissant, d'une grâce plus factice et plus périssable. On y sent déjà les premières atteintes de ce maniérisme italien qui allait bientôt envahir l'art musical et lui faire un mal si profond et si durable.

Aussi Haydn demeure-t-il, par-dessus tout, le père du quatuor et de la symphonie : c'est par là qu'il s'impose à notre admiration.

*
* *

Plus grandiose encore est l'œuvre de Mozart (1756-1791) et nous devrons nous borner,

comme pour Haydn, à une vue d'ensemble, ne nous arrêtant qu'à ce qui intéresse la marche de l'art et l'histoire de la musique. Disons, en passant, que ceux qui désirent connaître la vie de l'artiste, si belle, si touchante, n'auront qu'à se reporter à l'intéressant ouvrage de M. Wilder[1]. Pour nous, il nous faudra négliger tout ce qui n'a pas trait à l'œuvre du maître.

Mozart, nous l'avons dit plus haut, a abordé tous les genres : symphonie, musique de chambre dans toutes ses variétés, oratorio, musique d'église et de théâtre, rien n'a échappé à son prodigieux génie. Suivons-le donc à travers ce champ si vaste et cherchons à tirer de cette œuvre gigantesque ce qu'il y a d'essentiel, ce qui constitue pour l'art une conquête nouvelle.

Malgré la haute valeur des symphonies et la beauté supérieure de quelques-unes, — nommons celles en *ut* majeur, dite *Jupiter*, en *sol* mineur et en *mi* bémol — ce n'est pas là que Mozart s'est élevé le plus haut. Il

1. *Mozart, l'homme et l'artiste* (P. Menestrel).

n'a guère fait que continuer l'œuvre d'Haydn, en l'élargissant, en la dotant de richesses nouvelles, dont quelques-unes sont d'un prix inestimable. Comment nier, par exemple, que le premier morceau et le menuet de la symphonie en *sol* mineur, l'andante de celle en *mi* bémol soient des morceaux d'une invention merveilleuse, qui n'avaient pas d'équivalent dans le passé?

La marche en avant est plus sensible dans les grandes œuvres de musique de chambre, et l'on peut affirmer que certains de ces ouvrages, le quatuor en *ré*, le quintette en *sol* mineur (pour cordes), le quintette en *la* avec clarinette, sont des chefs-d'œuvre que tout le génie d'un Beethoven ne parviendra pas à dépasser. Il fera autre chose; il ira plus loin, si l'on veut, dans le domaine de l'inconnu; plus vastes seront les proportions de ses quatuors, plus riches les combinaisons. Mais il lui faudra désespérer de monter plus haut dans le ciel de l'art.

Si, dans la musique de chambre et dans la symphonie, la première place est occupée par

Beethoven, si Mozart n'a fait qu'effleurer l'oratorio avec un *David pénitent*, qui renferme, d'ailleurs, des chœurs admirables, on ne saurait lui contester le premier rang dans la musique de théâtre. Au point de vue exclusivement tragique, Gluck, croyons-nous, lui est supérieur. Mais l'œuvre de Mozart offre beaucoup plus de variété. Grâce à la souplesse d'une organisation merveilleuse, le maître de Salzbourg a abordé, avec le même bonheur, le genre bouffe, les œuvres de demi-caractère et le drame lyrique. *Cosi fan tutte* et l'*Enlèvement au sérail*, les *Noces de Figaro* et la *Flûte enchantée*, *Idoménée* et *Don Juan*, voilà autant de noms à jamais glorieux dans l'histoire de l'art.

N'oublions pas de dire, en passant, que c'est à Mozart que revient le mérite d'avoir fondé l'opéra allemand. Jusqu'à lui, à part les tentatives sans lendemain de Henri Schütz et de Kaiser, au XVIIe siècle, tout ouvrage dramatique devait être écrit dans la langue et dans le style italiens. Hændel lui-même avait dû passer sous ces fourches caudines. C'est de 1782, avec l'*Enlèvement au sérail*, que date

l'ère d'émancipation, dont la *Flûte enchantée* (Zauberflœte) allait, en 1791, marquer la seconde et glorieuse étape.

Caractériser en quelques mots l'œuvre théâtrale de Mozart n'est pas chose facile. Nous ne sommes point ici en présence d'une réforme tranchée, comme celle de Gluck. Loin de là. Mozart, aussi bien par la nature de son génie que par le fait d'une existence cosmopolite, semble prendre à tâche de réconcilier les trois écoles; et s'il n'hésite pas à rechercher, à l'instar de Gluck, l'expression juste, la vérité de l'accent dramatique, il dérobe à la mélodie italienne son charme extérieur, sa séduction, son brillant, pendant que la science allemande trouve, grâce à lui, son emploi au théâtre. C'est par l'union intime des mérites des trois écoles que se distingue le style de Mozart. Que de variété, d'ailleurs, dans cet immense répertoire! Que de grâce dans ces mélodies exquises! Quelle douce émotion nous pénètre à l'audition ou simplement à la lecture de ces pages inspirées! Écoutez l'air : « Ah! c'en est fait... » de la *Flûte enchantée.*

Quel parfum pénétrant se dégage du duo de *Don Juan* : « La ci darem »! Et quelle grâce enveloppante dans le « Batti! Batti » de Zerline! Que n'a-t-on dit aussi de cette idéale transformation du Chérubin de Beaumarchais? Qui donc, enfin, a su passer aussi naturellement que Mozart de la joie à la douleur, du rire aux larmes?

L'auteur des *Noces* et de *Don Juan* est le véritable créateur des morceaux d'ensemble, dont le Napolitain Lagroscino et Piccinni avaient eu seulement l'intuition. C'est là surtout, au milieu du choc formidable des passions contraires, que le génie de Mozart éclate dans toute sa puissance. Qui n'a présents à l'esprit les deux finals de *Don Juan*? Et, dans un autre ordre d'idées, comment louer assez la trame musicale du final des *Noces*? On fera bien, pour en comprendre toute la supériorité, de le comparer à celui du *Barbier* de Rossini. Certes, nous sommes de ceux qui admirent le génie de l'auteur de *Guillaume Tell*. Mais combien le final du *Barbier*, plein de brio et d'éclat à la scène, reste au-dessous du final des *Noces*, dont la valeur musicale absolue est tout autre, et

qui, lu au piano, conserve un intérêt que n'offre plus l'œuvre de Rossini.

Si admirable qu'il soit dans la musique dramatique, Mozart s'est peut-être surpassé dans la musique d'église. Ce n'est point que tout y soit d'un mérite égal. On n'ignore pas que, pressé par les exigences d'une vie difficile, le maître a dû se résigner trop souvent à écrire à la hâte sonates, symphonies et messes, pour gagner les quelques florins qui lui assuraient le pain de la semaine. De là, bien des œuvres hâtives, indignes d'un si beau génie. Mais jamais, en revanche, Mozart ne s'est élevé si haut que dans l'*Ave verum* et dans le *Requiem*: l'*Ave verum*, ce mélodieux soupir d'un cœur religieux, acte de foi simple et profonde, d'espérance que l'inquiétude n'a jamais effleurée, d'amour suave et pur, aspiration d'une âme angélique vers la beauté entrevue de Dieu, harmonie qui semble descendre du ciel; le *Requiem*, sublime angoisse du génie humain au seuil de l'éternité, éclair formidable, avant-coureur du jour terrible où le monde sera réduit en cendres!

Le *Requiem* présente une curieuse anomalie. Contrairement à la pente naturelle de son génie, ce sont les parties sombres du drame liturgique que Mozart a traitées avec le plus de bonheur. Les passages de douceur et de tendresse, qui semblaient si bien convenir à sa nature, ne sauraient être mis en comparaison avec le *Dies iræ* et le *Confutatis*. Je m'étonne qu'on n'ait pas jusqu'ici cherché la cause de ce phénomène artistique, qu'il me semble intéressant d'expliquer.

Si Mozart a paru s'attacher de préférence aux côtés sombres et violents du *Dies iræ*, n'est-ce pas qu'il a subi, à son insu, l'influence de la tradition artistique créée par Michel Ange ? Génie essentiellement tourmenté, nature puissante jusqu'à la violence, Michel Ange n'a vu dans le jugement dernier qu'un motif de luttes, de souffrances, de contorsions désespérées ; son œuvre est comme une variante de la chute des Titans. Ainsi, qu'y a-t-il de saisissant dans la fameuse fresque du Vatican ? C'est l'immense variété de ces groupes de damnés, géants qui luttent encore et se tordent sous la main du Christ, j'allais dire

d'Hercule, qui les écrase. Quant aux élus, ils ne méritent guère notre attention. Ils sont là parce que le tableau ne pouvait s'en passer. Essentiels à la vérité dogmatique de l'œuvre, ils sont inutiles à sa beauté artistique.

C'est le propre du génie d'entraîner dans ses erreurs plusieurs générations et parfois plusieurs siècles. Il est certain que, depuis Michel Ange, les arts ont vécu sur cette tradition fausse, ou du moins incomplète, du jugement dernier. On ne saurait croire à quel point la poésie et la musique même ont subi l'influence du puissant artiste. Mozart n'y a pas échappé, et il a vu, dans le *Dies iræ*, une sorte d'épopée infernale.

Tenant, malgré cette réserve, le *Requiem* pour le chef-d'œuvre de la musique religieuse, nous croyons à propos de nous arrêter un instant à cette admirable Messe des Morts, qui devrait être, pour tout artiste, l'objet des plus profondes méditations, et que beaucoup ne connaissent que de nom.

Le numéro 1, *Requiem æternam*, débute avec une gravité qui annonce, tout d'abord, la grandeur du sujet. Avec le *Kyrie*, se déroule une

fugue merveilleuse, qui peut figurer à côté des plus célèbres de Sébastien Bach. Au *sujet*, d'une allure majestueuse, s'adapte un *contre-sujet* fort riche. Ce *Kyrie* peut, s'il est bien chanté, produire un effet imposant; mais il n'atteindra jamais à l'émotion intense des morceaux suivants. Là est l'écueil presque fatal de la fugue: l'expression y est inévitablement sacrifiée ou, tout au moins, subordonnée aux exigences du métier. Aussi doit-on se garder d'en abuser dans la musique expressive et, par conséquent, dans la musique religieuse. On ne saurait trop protester contre cette tendance persistante à voir, dans les textes de la liturgie chrétienne, une matière à développements fugués. Ce qui avait sa raison d'être, en un temps où la fugue était la langue courante, doit définitivement cesser à notre époque. Moins de scolastique et plus d'expression: voilà ce que réclame, à bon droit, le goût moderne.

Il est juste d'ajouter qu'après cette concession à un usage invétéré, Mozart s'est bien gardé d'y revenir. La reprise de la fugue initiale, sur le texte de l'*Agnus*, doit être imputée

à Süssmayer, l'élève qui mit la dernière main à l'œuvre inachevée.

Le numéro 2, *Dies iræ*, éclate d'une façon grandiose et terrible. Avec cette sagesse, qui est un des côtés caractéristiques de son génie, Mozart a compris qu'après un morceau savant et complexe, la simplicité s'imposait en quelque sorte. Ne cherchez plus ici la moindre intention fuguée, le plus petit canon, la plus modeste imitation. C'est franc, vigoureux, large et à grandes lignes. De cette opposition naît un contraste saisissant, celui d'un coup de lumière intense, au sortir d'un étroit défilé. Sur les premières strophes, les quatre parties marchent ensemble; puis au *Quantus tremor*, les basses dessinent seules un motif énergique, auquel les trois autres parties répondent par un formidable *Dies iræ*... Bientôt, les masses vocales se rejoignent, pour se diviser de nouveau, cette fois en deux groupes égaux, et se réunir enfin sur le dernier accord. L'impression, nette et terrible, est de celles qui s'imposent à tous, du premier coup.

Vient ensuite (N° 3) le célèbre *Tuba mirum*. Après une entrée de trombone, la basse solo

chante une mélodie d'une couleur sombre; l'emploi d'intervalles vocaux d'une étendue exceptionnelle lui donne quelque chose de terrible qui impressionne irrésistiblement. Bientôt, sur le *Mors stupebit*, le ténor solo dit une phrase d'un caractère douloureux et gémissant, que l'alto et le soprano solo continuent tour à tour. Puis, les quatre voix s'unissent sur les mots : *quum vix justus*, et le morceau finit en quatuor. Ces courts *soli*, suivis d'un petit quatuor, reposent des fortes sonorités du *Dies iræ* et préparent du même coup, par un heureux contraste, au terrible *Rex tremendæ majestatis*.

Le *Tuba mirum*, avec son solo de trombone, me rappelle un mot bien curieux de Berlioz. « Mozart, dit-il quelque part, a fait sonner le jugement dernier par un trombone... Mais il en eût fallu cinquante! » Et, fidèle à cette idée, quand il compose son *Requiem*, il fait attaquer aux quatre coins du ciel, par quatre groupes de cuivres, le plus formidable appel qui se puisse concevoir, dont M. Verdi, par parenthèse, nous a donné, à son tour, une imitation bien affaiblie. Quelque admiration qu'on éprouve pour Berlioz, comment laisser passer sans protesta-

tion une théorie artistique d'un matérialisme aussi contestable? Il est faux que la multiplicité des moyens, la masse des instruments ait rien de commun avec la beauté artistique. Une idée sublime, exposée par un trombone seul, fera naître une émotion profonde, tandis qu'une phrase vulgaire, lancée par cinquante instruments de cuivre, si elle fait quelque illusion à la foule, laissera froids les gens de goût. Que dis-je? Elle les irritera d'autant plus sûrement que rien ne justifiera les orgueilleuses prétentions de l'auteur. La seule conclusion à tirer de cette digression, c'est que Berlioz a eu grand tort de blâmer Mozart, qui écrivait à une époque où, en fait de sonorité, les oreilles étaient facilement satisfaites. Pareille serait la faute d'un historien qui reprocherait à Condé de n'avoir pas su, à Rocroi, mettre en ligne cinq cents bouches à feu, pour enfoncer, à moins de frais, l'infanterie espagnole. Qui donc songeait, il y a deux siècles, à la possibilité de ces énormes déploiements de l'artillerie moderne? Nous reconnaîtrons sans peine que, si Mozart revenait parmi nous, il ferait sonner le *Tuba*

mirum par une masse de cuivres, entraîné, à son insu, par le goût et les habitudes nouvelles du public. Accordons encore que l'effet serait plus grand. Mais qu'on ne blâme pas Mozart, s'il n'a pas eu recours à des moyens inusités de son temps, et surtout qu'on se garde bien de faire de ces procédés matériels l'indispensable condition du beau artistique!

Le numéro 4, *Rex tremendæ majestatis*, a toute la carrure et la puissance de Hændel : c'est une pyramide taillée dans le roc.

Le *Recordare* (N° 5) n'est certes pas sans charme; et pourtant nous n'y trouvons point cette tendresse pénétrante dont Mozart est coutumier. Combien supérieur est le morceau suivant : *Confutatis maledictis* (N° 6), la page la plus extraordinaire de cette œuvre incomparable! Quel dialogue terrible au début, entre les éternellement maudits (ténors et basses), qui se renvoient, avec une inexprimable rage, le cri désespéré de la haine! Et soudain quelle opposition délicieuse dans le *Voca me cum benedictis*, chanté par les femmes! Cette fois encore, l'idée gracieuse est inférieure, en elle-même, à la phrase terrible des damnés. Mais elle repose

agréablement l'esprit et forme un contraste sublime, à l'instant où le chant féminin est écrasé par la reprise du *confutatis*.

Ecoutez les âpres dissonances du *Flammis acribus addictis!*... Après la réapparition du *Voca me*, l'harmonie s'assombrit, et aux violences formidables du début succède le motif le plus lugubre qu'on puisse imaginer, cette marche descendante de l'*Oro supplex et acclinis*, qu'on ne peut entendre ni lire sans terreur. Non! ce n'est pas une prière... *oro supplex*... c'est l'accablement suprême, l'inconsolable désolation! Ce n'est plus le désespoir violent, qui lutte encore et maudit la main qui l'écrase. Les Titans sont vaincus, broyés pour l'éternité. O Michel Ange, qu'avez-vous fait de Mozart? Mais, en revanche, combien il doit vous être cruel de vous sentir dominé de si haut par l'étonnante supériorité du musicien! Qu'il y a loin des tortures physiques, des violences anatomiques de vos damnés, à ces déchirements de l'âme, à ces pleurs désolés, à cet éternel désespoir!

Le *Confutatis* est le point culminant du chef-d'œuvre.

Sans doute, la suite renferme de belles pages, à commencer par le *Lacrymosa*, qui suit immédiatement. Mais Mozart n'atteint plus à ces hauteurs. On sait, d'ailleurs, que la fin n'est pas du maître, qu'épuisé par la maladie et par l'effort suprême de son génie, il eut la douleur de mourir en laissant son œuvre inachevée et qu'un de ses élèves, Süssmayer, y mit la dernière main. Tel quel, le *Requiem* demeure la plus haute expression du génie de Mozart, le chef-d'œuvre de la musique religieuse et, sans contredit, l'une des plus sublimes manifestations du génie humain.

* * *

Le nom de Beethoven (1770-1827) est, en quelque sorte, inséparable des noms de Mozart et d'Haydn, et c'est justice. N'a-t-il pas continué et mené au dernier degré de la perfection l'œuvre, déjà si grandiose, de ses immortels prédécesseurs ?

Ce qui nous frappe, tout d'abord, dans l'ensemble de l'œuvre de Beethoven, c'est le respect profond et constant de la tradition.

Oui, nous admirons qu'un génie aussi superbe, aussi audacieux, ait compris la nécessité de s'incliner devant les conquêtes du passé, de ne toucher qu'avec une extrême réserve aux œuvres des maîtres qui l'ont précédé, de chercher moins à paraître original qu'à faire bien. Et s'il a eu conscience de sa haute valeur, de sa puissante individualité et du point de perfection où il avait porté l'art symphonique, il n'aurait jamais accepté — sa vie entière en fait foi — qu'on le posât en révolutionnaire de la musique.

Telle est, en effet, l'impression qui se dégage de l'œuvre de Beethoven : c'est qu'il procède d'Haydn et de Mozart, au point que son individualité ne s'accuse fortement, définitivement, que dans les quinze ou vingt dernières années de sa vie. Quelle leçon pour ces auteurs, impatients de tout frein, qui n'ont d'autre souci que de rompre avec le passé, d'être personnels à tout prix, isolés dans leur orgueilleuse indépendance et, trop souvent, dans leur néant !

Si la vie de Mozart a été une école de douleur résignée, celle de Beethoven est un long

martyre. Cette fois encore, pour tout ce qui touche à l'histoire de Beethoven, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage si complet, si riche en documents nouveaux, de M. Victor Wilder[1].

Né à Bonn, en 1770, Beethoven était, par sa famille, d'origine belge. Après avoir pris les conseils de Mozart, qui devina son génie, puis du vieil Haydn, qui semble l'avoir peu compris, il travailla le contre-point et la fugue avec Albrechtsberger, les voix avec Salieri.

En 1800, il écrit la 1re symphonie et le fameux septuor, œuvres déjà fort remarquables, où l'influence d'Haydn et de Mozart se fait vivement sentir. Il eût été pleinement heureux, à cette époque, gagnant largement sa vie et jouissant de ses premiers succès, s'il n'eût senti les premières atteintes du mal qui devait faire le tourment de sa vie, la surdité. Les premiers symptômes datent de 1798 : Beethoven n'avait encore que vingt-huit ans ! Dès lors, la terrible infirmité croît lentement, mais inexorablement, jusqu'au jour où, à peine âgé

1. *Beethoven, l'homme et l'artiste* (P. au Ménestrel).

de cinquante ans, Beethoven est obligé d'avouer son malheur. Ce fut vers 1820, au temps où il travaillait à la 9e symphonie et aux derniers quatuors, que le mur infranchissable se dressa entre le monde et le malheureux artiste et — supplice sans égal — entre son œuvre et lui. Il était désormais condamné à ne plus rien entendre des merveilleux chefs-d'œuvre dont il allait doter l'art musical !

L'année 1802 vit naître la *symphonie en ré* (la 2e), dont le scherzo et le final sont si pleins de charme et même de gaîté.

Avec la symphonie héroïque (la 3e), qui date de 1804, le pas en avant est immense. Qui n'a remarqué avec quelle heureuse audace Beethoven élargit le cadre classique ? Le premier morceau est même un des plus hardis qu'ait conçus le maître. Il semblerait qu'il eût, à ce moment de sa carrière, l'intuition nette de ce qu'il devait faire plus tard ; mais que la vision, un instant entrevue, redevînt, pour longtemps, obscure, insaisissable.

Dans les œuvres qui suivent, Beethoven retourne franchement en arrière, comme s'il était effrayé lui-même de ses innovations, ou, tout

au moins, désireux de reprendre, encore une fois, son point d'appui sur la tradition.

Fidelio (1805) est, comme on sait, le seul opéra qu'ait écrit Beethoven. Il fut donné à Vienne, où le maître passa la plus grande partie de sa vie, et ne réussit point, même à la reprise, qui eut lieu, l'année suivante, après des remaniements considérables. Ce n'est qu'en 1822, après dix-sept ans d'attente, — trop tard, hélas ! pour que Beethoven se remît à chercher un poème d'opéra — que le succès lui vint, grâce au talent de l'interprète, madame Schrœder-Devriendt, qui imposa l'œuvre au public jusque-là rebelle. Il est devenu banal de louer la haute valeur de *Fidelio*, qui, sans atteindre au niveau de *Don Juan*, renferme des beautés de premier ordre, telles que le trio de la prison et le grand air de Léonore. Un pareil opéra, dans l'œuvre de tout autre compositeur, suffirait pour le rendre illustre. Avec un artiste comme Beethoven, il ne convient pas de s'y arrêter longtemps. Les immortels chefs-d'œuvre sont là qui appellent toute notre attention.

La 4e symphonie, en *si* bémol, accuse un

retour aux formes de la 2e. L'*adagio* en est incomparable de grâce et de délicatesse; c'est une pure merveille d'instrumentation.

L'année 1807 voit naître la pathétique ouverture de *Coriolan* et la 6e symphonie (*ut* mineur) dont les esquisses remontent à l'année 1800.

On les connaît, ces cahiers d'esquisses, si instructifs, sur lesquels le maître écrivait, au fur et à mesure, les idées musicales qui lui venaient à l'esprit. Rien de plus intéressant que de suivre, pas à pas, le travail de sa pensée, depuis le premier jour, jusqu'à l'instant de sa forme définitive. Que de changements, quel effort prolongé, à propos de la phrase la plus simple, la plus facile en apparence! Le thème principal du final de la symphonie avec chœurs, la grande phrase des basses en *ré* majeur, si limpide, si mélodique, en est un des plus curieux spécimens[1].

Pour revenir à la symphonie en *ut* mineur, il est à peine besoin de rappeler qu'elle est la plus connue, la plus populaire des neuf que le

1. Voyez, à ce sujet, l'ouvrage de M. Wilder, cité plus haut.

maître nous a laissées. On a tout dit sur l'originalité du premier morceau. Les beautés de l'*andante* et du *scherzo*, la magnifique explosion du final ont été louées dans toutes les langues. On ne peut regretter que certaines longueurs, dans le final, et la reprise du motif en *ut*, qui en diminue malheureusement l'effet.

La *Pastorale* est de 1808. Bornons-nous à dire ici que Beethoven n'a point visé à la description ou qu'il ne s'en est occupé, en tout cas, que d'une façon très accessoire. La note explicative, qu'il a pris lui-même la peine de rédiger en tête de l'œuvre, comme une sorte de programme, ne laisse aucun doute à ce sujet. Quoi de plus clair que ces mots : « *Sentiments de l'homme*, à l'aspect d'un beau site. » Ce qu'il a cherché à rendre, on le voit, ce n'est pas la nature extérieure, c'est l'expression des sentiments. Quelques années plus tard, en 1813, il écrira une œuvre de circonstance, franchement descriptive, cette fois, la *Bataille de Vittoria*. Quelle fut sa destinée, après le succès brillant de la première heure? L'oubli complet.

C'est au temps de la symphonie pastorale,

en 1809, que l'archiduc Rodolphe et deux grands seigneurs, les princes Lobkowski et Kinsky, s'entendirent pour assurer à Beethoven une pension annuelle, qui le mettrait largement au-dessus des embarras quotidiens de l'existence. On avait vu, chez nous, au siècle précédent, M. de la Popelinière soutenir Rameau avec une égale générosité. C'est le devoir de l'histoire de louer, au passage, ces dévouements qui font honneur autant à l'intelligence qu'à la générosité de celui qui donne.

L'œuvre qui marque, à notre avis, l'apogée de la seconde manière, où le génie éclate, hautement personnel et sans aucune des obscurités ou des exagérations qui entachent parfois les derniers ouvrages, c'est la Symphonie en *la*. Peut-être irions-nous jusqu'à la considérer comme le chef-d'œuvre de Beethoven. Ici, il faudrait tout admirer, du commencement à la fin. Ce travail d'analyse a été fait souvent, et chacun a présentes à l'esprit les courtes et poétiques études de Berlioz sur les neuf symphonies. La 7e, dont nous parlons en ce moment, date de 1812 : Beethoven avait alors quarante-deux ans.

La 8e symphonie (en *fa*), qui est de l'année suivante, marque un retour en arrière. Inférieure aux précédentes au point de vue de l'élévation des idées, elle renferme pourtant cet incomparable *allegretto scherzando*, qu'on ne se lasse pas d'entendre.

De 1814 à 1818, nous ne trouvons que des productions relativement secondaires. Ce n'est pas que le maître se repose. Il prépare en silence les œuvres colossales, qui vont marquer sa troisième manière.

Le premier de ces grands ouvrages, c'est la Messe en *ré*, que la Société des concerts a eu l'heureuse idée de nous faire entendre plusieurs fois, en ces dernières années. Si profonde que soit notre admiration, en présence de tant de force et de grandeur, quelle que soit l'incomparable beauté de certaines parties, notamment du *Passus* et du *Benedictus*, nous ne saurions mettre la Messe en *ré* au même rang que le *Requiem* de Mozart ni, par conséquent, à la hauteur des chefs-d'œuvre de Beethoven. Outre que les idées musicales n'ont pas en général la beauté,

l'envergure auxquelles le maître nous a accoutumés, l'abus des formes scolastiques est indiscutable, et nous ne prenons pas notre parti de cette série de fugues, dont les proportions colossales peuvent être un sujet d'étonnement, mais qui ne sauraient être l'idéal de la musique moderne. Nous eussions préféré que, sur ce point, Beethoven rompît avec une tradition surannée, dont nous avons précédemment expliqué l'origine historique, mais qui n'a plus aujourd'hui de raison d'être.

Les années qui suivent sont consacrées spécialement à la composition des grands quatuors et à l'enfantement de cette gigantesque symphonie avec chœurs, achevée en 1823, l'œuvre la plus colossale, sinon la plus parfaite, qu'ait écrite Beethoven. L'admirable *adagio* du quatuor en *fa* est son chant du cygne, son adieu à la vie. Il tombe malade en 1826 et meurt en 1827.

Depuis longtemps, les œuvres de la première et de la seconde manière sont comprises et admirées, comme il convient. Il n'en est pas de même des derniers ouvrages sortis de la plume du maître, et leur fortune est des plus

extraordinaires. Après avoir été absolument dépréciés, jugés absurdes, inintelligibles, barbares, voilà que, par un revirement complet, ils ont pris la première place dans l'admiration d'une partie du public. Tandis qu'on affiche un certain dédain pour des merveilles aussi achevées que la Symphonie en *ut* mineur, la Pastorale et les trois quarts des œuvres de musique de chambre, on n'a pas assez d'enthousiasme pour la Symphonie avec chœurs, la Messe en *ré* et les derniers quatuors. Là seulement on consent à trouver l'expression complète et définitive de cet audacieux génie.

On ne saurait trop se tenir en garde contre un enthousiasme aussi exclusif, non moins condamnable que le dénigrement de la première heure. Et s'il est vrai que les œuvres de la dernière manière témoignent d'un effort plus grand, d'une puissance d'exécution supérieure peut-être, convenons qu'elles sont loin de dépasser et qu'elles n'égalent pas toujours, au point de vue de l'inspiration et de la force même, les chefs-d'œuvre de l'époque précédente. C'est là une vérité qu'il n'est pas im-

possible de démontrer, et nous nous efforcerons d'y parvenir, en prenant pour exemple le plus connu des ouvrages de la dernière période, la Symphonie avec chœurs, qui est, de l'avis de tous, le point culminant de cette suprême transformation.

On sait que les trois premiers morceaux, l'*allegro*, le *scherzo* et l'*adagio*, sont conçus dans la forme habituelle. Ce qui les distingue, c'est l'étendue des développements qui, surtout pour les deux premiers, dépassent de beaucoup tout ce que Beethoven avait osé jusqu'alors.

Est-il si téméraire de penser qu'ils ont, l'allegro surtout, quelque chose d'excessif ; qu'il y a abus, notamment, dans la façon dont Beethoven a traité le premier thème ? Pour ma part, j'incline à le croire, et je n'aurais pas de peine à citer certaines amplifications que l'auditeur le mieux disposé n'écoute pas sans fatigue. Ainsi, pour prendre un exemple, le long travail sur la dernière mesure du premier thème (les trois croches syncopées) présente-t-il le même intérêt, au point de vue de l'invention, que les développements merveilleux du premier morceau de la Symphonie en *la*,

où l'on voit le maître tirer d'un thème unique[1] des trésors d'inspiration, des épisodes tour à tour gracieux et pathétiques, pittoresques et grandioses? Qui pourrait le prétendre?

Le *scherzo*, malgré ses proportions extraordinaires, échappe peut-être à cette critique, grâce à la variété extrême des combinaisons rythmiques, grâce aussi à un trio d'une délicatesse et d'une grâce exquises. Et encore la reprise du premier mouvement fait-elle quelque peu longueur. Quant à l'*adagio*, avec ses deux admirables phrases, si différentes de tous points, qui n'ont de commun entre elles que la beauté de l'inspiration, on pourrait lui reprocher peut-être de manquer d'unité. Mais comment critiquer une page aussi sublime?

Avec le final, l'innovation est complète, non seulement en ce que, pour la première fois, l'élément vocal intervient dans la symphonie, mais aussi au point de vue de la coupe du morceau, qui n'a plus rien de commun avec

1. Notons, en passant, que l'allegro de la Symphonie en *la* est le seul morceau qui soit construit avec un motif unique. Tous les développements découlent du thème initial. Et pourtant quelle variété!

tout ce qu'on avait fait jusqu'alors. Après une introduction grandiose, où l'on voit reparaître, dans un vaste cadre, le thème principal de chacun des trois premiers morceaux, commence le final proprement dit. Une phrase superbe se déroule à l'orchestre, simple, majestueuse, ample comme une période de Bossuet. Le final ne sera, en quelque sorte, que le développement de ce thème, que l'auteur soumettra à toutes les transformations possibles de rythme, de caractère, de sentiment. Au point de vue musical, on ne peut rien imaginer de plus extraordinaire. Mais notre satisfaction n'est pas sans mélange en ce qui regarde la conception artistique ; et, malgré tant de richesses accumulées, nous souffrons de voir cette phrase grandiose condamnée à de multiples transformations, qui en modifient profondément le caractère et en altèrent la majesté.

Excès des développements dans le premier morceau, fautes de goût dans le final : telles sont les taches qu'on peut signaler dans cette magnifique composition et qui nous font préférer, — autant qu'on ose se prononcer entre

de telles merveilles, — la Symphonie en *la* et même celle en *ut* mineur, œuvres d'une inspiration pour le moins égale et de proportions moins vastes, mais plus parfaites.

Nous n'avons pas parlé de l'œuvre de piano, notamment de l'admirable recueil de sonates, non plus que de la musique de chambre. Qui ne sait que Beethoven y est aussi grand que dans la symphonie? Nous pouvons dire, en un mot, que, pour tout ce qui touche à la musique instrumentale, Beethoven s'est maintenu à des hauteurs où nul, avant lui, n'avait pu s'élever que par un effort passager. Après lui, nous trouverons encore d'illustres compositeurs, des symphonistes d'un réel génie, mais aucun ne parviendra à l'égaler, et il semble qu'il faille en désespérer, tandis que, par un contraste digne d'attention, l'art dramatique ne cesse de se renouveler, de rajeunir d'âge en âge. Après Gluck, paraît Mozart. Et voici venir les maîtres du XIXe siècle, en attendant ceux que l'avenir nous tient en réserve.

IV

L'OPÉRA-COMIQUE

L'OPÉRA-COMIQUE DEPUIS SA CRÉATION, JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE. — FONDATION DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE. — ÉTABLISSEMENT D'UN OPÉRA ITALIEN A PARIS. — SES CONSÉQUENCES.

Il est temps de revenir sur nos pas et de prendre à sa naissance l'opéra comique, pour le suivre, à travers ses transformations successives, jusqu'au temps où nous venons de conduire le drame lyrique.

Par une convention aussi ancienne qu'abusive, on appelle opéra comique un ouvrage sérieux ou léger, — il importe peu, — dans lequel le chant alterne avec le dialogue parlé.

Ce mélange n'a-t-il pas quelque chose de choquant, d'absurde? On l'a soutenu à toute

époque, aujourd'hui plus que jamais, et beaucoup estiment que c'est là un genre bâtard et faux, qui a fait son temps et qu'on verra sans regret disparaître.

La réponse est facile. Dans toute œuvre dramatique il y a, nul ne le conteste, des parties accessoires, des scènes nécessaires, sans doute, à la marche de l'action, mais que l'absence de tout sentiment rend peu propres à la musique. Pourquoi le compositeur ne les abandonnerait-il pas au dialogue parlé? Qu'y a-t-il là d'absurde? Rien de plus, assurément, que de voir, dans le grand opéra, ces sortes de scènes traitées en récitatifs qui, le plus souvent, n'ont pas une grande portée musicale. Au nom de quels principes supérieurs prétendra-t-on proscrire un genre qui compte près d'un siècle et demi d'existence et de succès constants?

N'est-ce pas là, après tout, l'argument décisif, en pareille matière, le succès durable et ces chefs-d'œuvre accumulés, dont la France est justement fière? Et, si nous allons jusque chez nos voisins, le *Barbier de Séville*, la *Flûte enchantée*, le *Freyschütz* lui-même ne sont-ils pas de véritables opéras comiques, des œuvres

où le chant alterne avec le dialogue parlé?

Qu'on vienne nous dire que ce mélange continuel du dialogue et de la musique est une chose fort dangereuse, à notre époque surtout; nous n'y contredirons pas. Il y a péril, en ce sens que le brusque passage de la musique à la prose pourra, si l'on n'y prend garde, causer plus d'une surprise au spectateur; péril encore, par suite de l'importance extrême que prend la pièce, surtout s'il y a de longues scènes sans musique. Aussi verra-t-on parfois une œuvre, musicalement réussie, compromise et même perdue sans retour, par la faute du livret.

Mais on ne saurait soutenir que le mélange soit mauvais par lui-même: les faits sont d'accord avec le raisonnement pour faire justice de cette prétention.

L'opéra comique, on l'a dit cent fois, est un genre éminemment français. C'est chez nous qu'il est né, confondu d'abord avec le vaudeville; chez nous qu'il s'est développé et qu'il est parvenu à son plein épanouissement. Il est juste de dire, pourtant, que, sans l'introduction en France de la *Serva Padrona* de Pergolèse, le

progrès, suivant toute apparence, aurait été moins rapide. Ce fut comme une greffe d'essence supérieure entée sur un arbre sauvage. Au contact de cet art perfectionné, le style de l'opéra comique, d'abord naïf et grossier, ne tarda pas à s'épurer, à s'ennoblir.

Et cependant, au temps où la *Serva Padrona* fit son entrée à Paris (1752), les musiciens français ne manquaient pas, qui fussent capables d'écrire une œuvre sérieuse. Sans chercher bien loin, Rameau régnait à l'Académie de musique. Mais le genre, que nous appelons l'opéra comique, était alors considéré comme tout à fait inférieur, et il fallut une série d'évolutions pour le faire passer des mains des chansonniers à celles des compositeurs sérieux.

Le mépris où le tenaient les musiciens de bonne marque, explique comment, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, l'opéra comique n'était encore qu'un spectacle de foire.

Ce fut donc un progrès réel, quand, en 1753, on vit paraître les *Troqueurs* de d'Auvergne, qui accusaient des tendances plus sérieuses. Aussi a-t-on l'habitude de tenir cet ouvrage pour le premier qui mérite le nom

d'opéra comique, bien que, à vrai dire, il ne diffère pas encore notablement du vaudeville.

Après d'Auvergne, vient le napolitain Duni, musicien de meilleure façon, qui fait faire au nouveau genre un pas important. Duni a laissé une vingtaine d'ouvrages, dont l'un, *les Deux Chasseurs et la Laitière* (1763), un petit acte sans prétention, mais non sans agrément, n'a disparu du répertoire que depuis une vingtaine d'années.

Monsigny paraît ensuite, qui mérite une place parmi les maîtres. Vainement, son œuvre accuse, à tous égards, une grande inexpérience; l'accent ému s'y trouve, l'émotion profonde, la mélodie inspirée qui jaillit du cœur. Et tandis que tant d'ouvrages de ces brillants compositeurs italiens, contemporains de Monsigny, pour lesquels l'art n'avait pas de secrets, sont oubliés depuis bien des années, il se trouve que les chants du pauvre musicien ont gardé toute leur fraîcheur, et qu'on ne peut encore les entendre sans émotion.

Nommons les trois principales partitions de Monsigny : *Rose et Colas* (1764), le *Déserteur* (1769) et *Félix* (1777). Le *Déserteur*, qui est

son chef-d'œuvre, est demeuré au répertoire.

Nous retrouvons ici Philidor, dont nous avons vu l'*Ernelinde* à l'Académie de musique, Philidor, qui possédait, paraît-il, une organisation merveilleuse, mais dont l'œuvre ne nous semble pas répondre à la haute opinion des contemporains. Faut-il en venir à croire que les échecs ont pu faire tort à l'inspiration de l'artiste? Citons, parmi ses ouvrages, le *Sorcier* (1764), qui sut plaire encore à une reprise assez récente (1867, théâtre des Fantaisies-Parisiennes).

Après Gossec, compositeur distingué, que nous retrouverons parmi les ancêtres de l'école symphonique française, nous arrivons à Grétry, qui ferme cette première période. Voilà encore un *médiocre musicien* qui, à force d'inspiration, a conquis une place parmi les maîtres. Écoutez ces mélodies simples et naïves, mais d'un sentiment si juste, parfois si profond, et vous comprendrez qu'un tel art doive traverser les siècles. Tant il est vrai que ce qui vient du cœur arrive au cœur! Les trois ouvrages les plus remarquables de Grétry sont *Zémire et*

Azor (1771), l'*Épreuve villageoise* et *Richard Cœur de Lion* (1784). Les deux derniers n'ont pas quitté le répertoire.

Le mérite de Grétry consiste principalement dans la justesse et la force d'expression. Sa mélodie, toujours vraie et sincère, possède un mélange de naïveté et de profondeur, qui est la marque du génie de Grétry. Rien de commun entre ces chants simples, touchants, et les grâces apprêtées de la mélodie italienne. Aussi a-t-on pu dire, non sans à-propos, que la muse de Grétry est une belle fille qui ne doit rien qu'à la nature.

Au point de vue de l'harmonie, l'œuvre de Grétry présente un véritable phénomène : riche en elle-même, si expressive qu'on ne saurait en modifier le fond, elle trahit, dans la mise en œuvre, une ignorance du métier vraiment extraordinaire. Parfois les procédés sont enfantins et je ne sais quel critique a risqué cette plaisanterie qu'entre la basse et les premiers violons on pourrait faire passer un carrosse à quatre chevaux !

L'instrumentation présente les mêmes bizarreries. Doué d'un instinct supérieur, qui lui

fait faire parfois d'étonnantes trouvailles, Grétry se laisse aller à de telles négligences, qu'il a fallu réorchestrer, pour les mettre au point, la plupart de ses ouvrages.

Vers cette époque, notre seconde scène est envahie par une nuée de compositeurs italiens, plus médiocres les uns que les autres. Faut-il citer, à titre d'échantillon, un certain Cambini qui se permit de traiter Mozart avec une outrecuidance, dont l'auteur de *Don Juan* nous a conservé, dans sa correspondance, le divertissant souvenir? Le meilleur musicien, sans contredit, de cette pléiade d'Italiens fut... un Allemand, qui, mécontent de son nom architudesque (Schwartzendorff), se fit appeler du nom plus euphonique de Martini. Ce compositeur a laissé quelques jolis ouvrages, notamment *Annette et Lubin* (1800) et, dans une heure d'inspiration, il a trouvé une romance d'un admirable sentiment : « Plaisir d'amour », un de ces chants simples et profonds qui défient les années.

Parmi les compositeurs français qui parvinrent à se faire jour à travers la cohue des

Italiens, un seul [1] a droit à un souvenir, Dezède, à cause du long succès de *Blaise et Babet* (1783).

Le nom qui domine cette époque de transition est celui de Dalayrac, l'auteur de *Nina* (1786) et de *Camille* (1791). Sans égaler Monsigny et Grétry, Dalayrac occupe une place brillante parmi les anciens maîtres de l'opéra comique, et plus d'une page, dans ces ouvrages vieux d'un siècle, a gardé une étonnante fraîcheur, témoin cette pénétrante romance de *Nina* : « Quand le bien-aimé reviendra... » dont Paisiello n'a pas égalé la profondeur.

Mais le compositeur qui devait porter le style de l'opéra comique au plus haut point de perfection, c'est Méhul, en qui nous saluerons un des plus grands musiciens dont s'honore la France.

En 1790, à peine âgé de vingt-sept ans, il débute par une œuvre puissante : *Euphrosine*

1. Avons-nous besoin de rappeler qu'ici encore nous croyons devoir omettre une foule de noms, laissant aux manuels le soin de les recueillir?

et Coradin, que le ridicule du livret a seul empêchée de se maintenir au répertoire. Qu'on lise et qu'on relise le superbe duo : « Gardez-vous de la jalousie » qui est, au dire de Grétry, fort peu prodigue d'éloges envers ses rivaux, « le plus beau morceau d'effet qui existe ». On n'a rien écrit de plus passionné, ni, en même temps, de plus musical.

Viennent ensuite *Stratonice* (1792), un chef-d'œuvre que l'Opéra reprendra quelque jour; *Phrosine et Mélidor* (1794) sur un livret aussi pitoyable que le titre; le *Jeune Henri* (1797), célèbre par sa belle ouverture; *Ariodant* (1799), dont tout le monde connaît l'exquise romance « Femme sensible » ; l'*Irato* (1801), piquante satire de la musique italienne, dont le quatuor est justement célèbre; *Uthal* (1804), une des œuvres préférées du maître; les *Aveugles de Tolède* (1806), avec sa jolie ouverture, une des plus agréables du répertoire français; *Joseph* enfin (1807), qui est le chef-d'œuvre, et, mieux encore, un chef-d'œuvre, au sens absolu du mot.

Par suite de la médiocrité des poèmes, on vit disparaître promptement des ouvrages rem-

plis de pages inspirées; et, de cette foule d'opéras, si intéressants pour le musicien, un seul, *Joseph*, a pu se maintenir sur l'affiche. Nous n'avons pas besoin d'en faire ressortir les beautés que tout le monde connaît, cette succession vraiment merveilleuse de mélodies charmantes et de scènes grandioses; après l'air et la romance de Joseph, l'entrée farouche de Siméon, suivie de cet admirable sextuor pour voix d'hommes, qui n'a pas son pareil à la scène; puis la suave romance de Benjamin, avant les grandes scènes que domine la majestueuse figure de Jacob. L'opéra de Méhul est classique en Allemagne, et telle est l'admiration qu'il y inspire que Richard Wagner lui-même n'a pas hésité à s'incliner devant *Joseph*, qu'il proclame un des chefs-d'œuvre de l'art dramatique.

Le caractère saillant de Méhul, ce qui assure à ce maître une place importante dans l'histoire de l'art musical, c'est qu'il fut le véritable continuateur de Gluck. C'est lui qui, sans rien abdiquer de sa personnalité, reçut de l'auteur d'*Iphigénie* le dépôt sacré de la grande tradition française du drame lyrique et qui le

transmit aux maîtres qui sont la gloire du XIXe siècle.

A côté de Méhul, un peu au-dessous, il convient de placer Cherubini. Musicien consommé, d'un goût exquis, épris de l'idéal le plus élevé, ce compositeur, pour lequel les plus grands artistes — Méhul, son rival et son ami constant, Haydn et Beethoven lui-même — professèrent une sincère admiration, n'est pas parvenu à écrire un seul opéra qui figure au répertoire. Assurément *Lodoïska* (1791), *Médée* (1797), les *Deux Journées* (1800) et le *Dernier des Abencérages* (1813) contiennent des pages magistrales; et pourtant tous ces ouvrages ont, depuis longtemps, quitté l'affiche.

Que la médiocrité des livrets soit pour beaucoup dans cet abandon, nous sommes loin de le nier; mais il faut encore reconnaître que l'absence d'originalité a fait le reste. L'originalité, voilà bien la dernière chose que les contemporains soient en état d'apprécier, fussent-ils eux-mêmes de très grands maîtres. Qu'ils jugent de la forme, rien de mieux. Le reste leur échappe et le temps seul en décide.

Aussi, malgré cette haute estime qu'un Beethoven a pu professer pour Cherubini, chercherons-nous en vain dans l'œuvre dramatique de l'éminent compositeur une page géniale, un morceau qu'on puisse mettre à côté du duo d'*Euphrosine et Coradin,* pour prendre un point de comparaison dans un ouvrage également délaissé. Quand on vient dire que « le style de Cherubini était trop noble, que les développements de sa pensée étaient trop vastes pour la scène », c'est pure naïveté. Plus d'un, certes, a écrit avec autant de soin et de perfection et il y a, dans le répertoire dramatique, des morceaux aussi largement taillés que tout ce que Cherubini a jamais produit de plus achevé. Il n'a pas eu — c'est là tout le secret — ce don mystérieux, cette flamme du génie que rien ne remplace.

Si nous avions à exprimer une préférence, peut-être dirions-nous que la *Messe du Sacre* de Charles X, qu'il composa à l'âge de soixante-cinq ans, est ce qu'il a fait de plus remarquable.

On vante aussi sa musique de chambre, les quatuors à cordes, notamment. Il est à souhaiter

qu'un éditeur intelligent se décide à publier enfin les œuvres complètes d'un musicien aussi éminent, aussi respectueux de son art. Peut-être y rencontrera-t-on cette page, hautement personnelle, que l'on a, jusqu'ici, vainement cherchée.

Méhul et Cherubini sont les deux compositeurs qui dominent cette période. Nul, parmi leurs contemporains, ne saurait prendre place à leurs côtés.

Quelques artistes : Lesueur, Berton, Steibelt et Kreutzer, occupent encore un rang très distingué, dans l'histoire de l'art, à cette époque.

Il est vrai que, par suite d'une routine persistante, Lesueur est placé, d'ordinaire, au premier rang des compositeurs de son temps, en compagnie de Méhul et de Cherubini. C'est là une véritable injustice, son œuvre ne pouvant, à aucun titre, figurer à côté de celle de ses illustres contemporains. Pas un morceau n'a survécu au naufrage général, et nous ne croyons pas qu'un seul fragment de ces ouvrages, qui ont transporté nos pères, puisse faire aujourd'hui grande figure devant un public sérieux,

le cherchât-on dans la *Caverne* (1793), dans *Paul et Virginie* (1794), dans les *Bardes* même (1804), dont les auteurs de manuels continuent de parler avec un enthousiasme de convention. Tout a vieilli de la pire façon, et ces chœurs aux harmonies vulgaires sonneraient bien creux aux oreilles modernes. Tourmenté d'idéal, épris du grandiose, Lesueur n'était, par malheur, qu'un médiocre musicien ; et, pour faire oublier ce qui lui manquait, il n'eut pas, comme Monsigny et Grétry, le don des mélodies touchantes, des larmes sincères. C'est vers un but nouveau et qu'il fut le premier à apercevoir nettement, vers la chimère de la musique imitative et descriptive que tendirent toutes ses facultés[1]. On ne pouvait voir plus faux et il eût fallu à Lesueur un génie qu'il n'avait pas pour donner la vie à ce fantôme ou, du moins, pour qu'une généreuse et irrésistible inspiration rompît les entraves qui tenaient son esprit asservi à la plus dangereuse des utopies.

1. Combien semblerait mesquine et ridicule au public de notre temps la tempête de *Paul et Virginie*, naguère si vantée ! — Tel sera le sort de tous ceux qui s'acharnent à la poursuite de cette folie anti-artistique, la musique imitative. Nous y reviendrons.

Il convient pourtant d'être moins sévère pour les œuvres de musique religieuse. Ces chœurs, aux harmonies pleines et sonores, bien que fort ordinaires, d'ailleurs, ne sont pas sans produire quelque effet sous les grandes voûtes de nos cathédrales. Il s'en dégage une sorte de majesté qui, pour être factice, ne laisse pas d'impressionner la foule.

En résumé, les élèves que Lesueur a formés, Berlioz, MM. Ambroise Thomas et Gounod, — pour ne citer que les plus illustres, — sont encore le meilleur de son œuvre.

Fils de Montan-Berton, qui fut chef d'orchestre à l'Opéra et l'un des partisans dévoués de Gluck, Henri Berton a joui de vingt ans de succès. Sa remarquable fécondité, une rare entente de la scène et beaucoup d'abondance mélodique expliquent cette longue faveur. Parmi les cinquante opéras qu'il a composés, il y a quelques noms à retenir. *Montano et Stéphanie* (1798) est son œuvre la plus populaire; le grand final du deuxième acte figure encore avec honneur aux programmes de concert. C'est dans ce morceau que se trouve le premier *crescendo* qu'on ait entendu en France;

l'effet en fut foudroyant. Dieu sait si les compositeurs — italiens surtout — en ont abusé par la suite! Un bon *crescendo* dispensait de tout le reste. Ce n'est pas le cas, disons-le vite, du final de *Montano et Stéphanie*. Le *Délire* (1799), *Aline* (1803), et *Françoise de Foix* (1809) se liront encore avec intérêt.

Kreutzer et Steibelt complètent la série des compositeurs de second ordre de cette brillante époque; Kreutzer, auteur de *Lodoïska* et de *Paul et Virginie* (1791), dont le succès dura plus d'un demi-siècle; Steibelt, le grand pianiste, dont le début, *Roméo et Juliette*, annonçait un compositeur remarquable, et qui laissa son talent sombrer dans le désordre le plus effréné.

Après ces artistes distingués, on peut encore donner un souvenir à quelques musiciens qu'on pourrait appeler les ancêtres de l'opérette. Nommons, sans insister, le fécond Jadin; Blasius, renommé chef d'orchestre; Solié, l'auteur du *Diable à quatre* (1809); Gaveaux, dont l'amusante bouffonnerie, *Monsieur Deschalumeaux* (1806), a tenu le répertoire pendant quarante

ans; Devienne enfin, dont les *Visitandines* (1792) ont obtenu un succès retentissant et prolongé. Qu'on se donne la peine de comparer l'accueil, plus que réservé, fait à des chefs-d'œuvre comme *Joseph*, aux bruyantes acclamations qui saluèrent le *Diable à quatre* et les *Visitandines*, et l'on comprendra que la valeur d'une œuvre n'est guère en rapport avec le succès de la première heure. Seul, le temps remet les choses en place.

Jetons maintenant un coup d'œil en arrière et nous verrons que l'histoire de l'Opéra-Comique, depuis sa fondation jusqu'à l'époque où nous sommes parvenus, peut se résumer en deux périodes :

La première, où se détachent les noms de Monsigny et de Grétry;

La deuxième, que dominent Méhul et Cherubini.

*
* *

Nous ne saurions aller plus loin sans dire un mot de la création de notre Conservatoire de musique, dont l'existence se rattache

étroitement à celle de notre art dramatique.

L'absence d'une grande École de musique était une lacune fort regrettable. Malgré les services considérables qu'il rendait à l'art, surtout au point de vue du chant et de la composition, l'enseignement des maîtrises[1] n'embrassait point l'étude complète de la musique. Une grande partie des instruments n'y avait point accès; il s'ensuivait que les orchestres de nos théâtres étaient composés, en grande majorité, de musiciens étrangers, d'Italiens principalement. C'est seulement en 1784 qu'on créa une École de chant et de déclamation, dont la direction fut confiée à Gossec. Réorganisée et complétée par Sarrette, elle prit le nom d'Institut national, et dut bientôt le changer contre celui de *Conservatoire de Musique* (16 thermidor an III), qu'elle a con-

1. Dans un récent et très intéressant ouvrage : *la Voix et le Chant* (au *Ménestrel*), M. Faure, le célèbre baryton, a rendu aux maîtrises le plus éclatant hommage. Après avoir constaté les services considérables qu'elles ont rendus dans le passé, l'auteur, loin d'approuver les suppressions dont elles viennent d'être l'objet, n'hésite pas à déclarer que « les maîtrises devraient être encouragées et subventionnées par l'Administration des beaux-arts et même par les théâtres lyriques, qui ont un intérêt capital à les voir prospérer. »

servé. Par un heureux choix de professeurs capables, Sarrette assura à l'œuvre naissante une prospérité qui ne s'est jamais démentie.

*
* *

Le commencement de l'empire fut témoin d'un autre fait, qui eut aussi d'importantes conséquences, l'établissement d'un Opéra italien à Paris. S'il est vrai que ce nouveau théâtre ménageait au public *dilettante* le régal de ces chanteurs merveilleux, dont le souvenir est resté si vivant, après tant d'années, la critique contemporaine, dont les oreilles n'ont pas été charmées par la voix des sirènes, est obligée de reconnaître que le Théâtre-Italien exerça une influence funeste sur le goût musical en France. Oublieux des grandes traditions nationales, indifférent aux chefs-d'œuvre de notre répertoire, sans excepter ceux de Gluck lui-même, le public élégant devint italien. On n'alla plus au théâtre que pour entendre la *diva* ou le ténor favori, et, par une triste conséquence, on ne vit plus, dans un opéra, que matière à cavatines, nous pourrions dire pré-

texte à vocalises. Ce fut un grand pas en arrière, un retour à ces « modes détestables » que l'illustre Marcello avait depuis longtemps flétries.

Quand, à ces séductions des chanteurs à la mode, Rossini vint ajouter le charme de ce prestige fascinateur, que l'histoire constate plus encore qu'elle ne l'explique, ce fut pour l'école française un moment difficile entre tous. Le génie national en reçut une rude atteinte, et l'on vit des musiciens comme Boïeldieu et Hérold sacrifier plus d'une fois le sentiment juste, la vérité de l'expression à tous ces faux brillants que réclamait une foule ensorcelée. Il ne fallut rien moins que l'éclatante conversion de Rossini lui-même, les chefs-d'œuvre de Meyerbeer et d'Halévy pour rendre au public français la conscience du grand art. A leur tour, MM. Ambroise Thomas et Gounod continuèrent le bon combat, avec une courageuse persévérance. Ce qui fit le reste, il est juste de le reconnaître, ce furent et la Société des concerts du Conservatoire, et plus tard, Pasdeloup, l'admirable vulgarisateur, qui achevèrent l'éducation du public parisien, en

propageant le goût de la grande musique symphonique. A la fréquentation du génie d'Haydn, de Mozart, de Beethoven et de leurs successeurs, les plus endurcis comprirent enfin tout ce qu'il y avait de vide et de choquant dans le style italien trop longtemps applaudi.

C'est ici le lieu de dire avec quelle intelligence et quel zèle MM. Colonne et Lamoureux ont continué l'œuvre du regretté Pasdeloup.

L'initiation aux chefs-d'œuvre classiques étant désormais chose accomplie, il fallait marcher de l'avant, révéler au public sérieux et éclairé de nos grands concerts symphoniques ce qu'il y a de hardi et de vraiment beau dans l'art contemporain. Sans négliger les jeunes compositeurs, auxquels l'un et l'autre font une place de plus en plus large, les deux éminents chefs d'orchestre auront, aux yeux de la postérité, le mérite d'avoir travaillé, avec énergie et plein succès, à la divulgation de l'œuvre des deux plus grands maîtres contemporains, Hector Berlioz et Richard Wagner.

La lutte entre le génie expressif de l'école

française et la virtuosité italienne, l'invasion progressive de celle-ci, puis la reprise de notre indépendance : tel est, en deux mots, le résumé des cinquante années qui vont de 1820 à 1870. A cette époque, l'ennemi séculaire, l'*italianisme*, étant enfin vaincu, surgit un nouvel adversaire, bien différent du premier et d'autant plus redoutable que, loin de flatter la légèreté du public, il s'appuie sur ce qu'il y a de plus élevé dans l'art. Et il nous faut encore — si nous voulons rester indépendants — recommencer la lutte, repousser l'invasion germanique, quel que puisse être le génie de celui qui représente l'art allemand contemporain.

Si nous revenons à l'opéra comique, nous y voyons une foule de compositeurs médiocres, qui se sont fait une réputation avec une ou deux romances, en un temps où ce genre faisait fureur. Contentons-nous de nommer le Maltais Nicolo Isouard, le musicien à la mode pendant le premier empire, qui, sans être un maître, a laissé quelques ouvrages agréables : les *Rendez-vous bourgeois* (1807), que leur belle humeur gauloise et une musique

spirituelle ont maintenus au répertoire; *Cendrillon* (1810), *Joconde* enfin (1814), où se trouve la romance quelque peu vieillie : « On en revient toujours à ses premiers amours. »

Nicolo sert de transition entre les compositeurs de troisième ordre qui fourmillent sous l'Empire et le maître qui, ramenant l'opéra comique à de plus hautes visées, sera un des musiciens les plus populaires de notre pays.

On a nommé Boïeldieu.

V

L'OPÉRA-COMIQUE

L'OPÉRA-COMIQUE DEPUIS BOIELDIEU JUSQU'A NOS JOURS. — L'OPÉRETTE.

Le caractère distinctif de l'œuvre de Méhul et de Cherubini consistait surtout en ce que la différence, purement conventionnelle, entre l'opéra et l'opéra comique était désormais supprimée. Quoi de plus juste? De ce fait que les morceaux de musique sont reliés entre eux par des récitatifs ou par un dialogue parlé, il ne saurait résulter que le style de l'ouvrage sera différent. C'est le *sujet*, ce sont les *caractères* qu'il importe de considérer; et quand le poème nous entraînera vers le

drame lyrique avec Richard Cœur de Lion, Joseph ou tout autre personnage d'envergure, il faudra que le musicien s'élève au niveau du grand style.

Nous n'avons pas besoin de rappeler que les compositeurs qui succédèrent à Méhul et à Cherubini, toute une cohue de faiseurs de romances, n'étaient pas de taille à escalader ces hauteurs et que l'opéra comique avait fait, avec eux, un grand pas en arrière. Ce sera l'œuvre de Boïeldieu et de ses successeurs de rendre au style la noblesse perdue, et, sans le sortir des limites tempérées, imposées généralement par des sujets de demi-caractère, de lui donner toute la distinction et l'ampleur possibles. Et d'ailleurs, il n'était pas nécessaire de viser si haut, pour arriver au beau. Grétry n'avait-il pas prouvé, notamment dans l'*Épreuve villageoise*, qu'une mélodie simple et naïve, chantée par une paysanne « J'n'avions pas encor quatorze ans » peut être touchante et inspirée?

Rien n'est plus curieux, plus instructif que de comparer, dans des situations analogues, les procédés différents des maîtres. Un rappro-

chement intéressant nous vient à l'esprit. Après la romance de l'*Épreuve villageoise*, citée plus haut, qu'on veuille bien relire celle de Joseph : « A peine au sortir de l'enfance... » Le début des paroles est presque identique, le sentiment général à peu près le même, un mélange de naïveté et de tendresse. La seule chose qui différencie les deux morceaux, c'est le caractère des deux personnages, l'héroïne de Grétry étant une fille des champs, une villageoise ignorante, tandis que Joseph est d'illustre origine. Eh bien! cela suffit pour mettre entre les deux motifs une distance considérable.

Si l'on poussait plus loin l'analyse, on pourrait trouver que la romance de Grétry emprunte cette allure agreste à son rythme sautillant et au mode mineur, tandis que la romance soupirée par Joseph doit à la tonalité d'*ut* majeur, en même temps qu'à l'ampleur de la période musicale, ce caractère noble et grandiose, dans sa simplicité, qui convenait au premier ministre du Pharaon.

Voilà bien l'inspiration, qui n'est autre chose que le sentiment juste, revêtu d'une forme

originale. Là est le secret de l'art. Et si, malgré des mérites supérieurs, que nous ne tarderons pas à faire ressortir, les meilleurs ouvrages de Boïeldieu et d'Hérold lui-même ne nous semblent pas devoir être mis en parallèle avec *Joseph* et *Richard*, ces deux chefs-d'œuvre de notre seconde scène lyrique, si la *Dame Blanche*, le *Pré aux Clercs* et *Zampa* ont plus de rides que leurs immortels devanciers, n'est-ce pas précisément parce que l'inspiration en a été moins profonde, moins personnelle?

*
* *

Comme la plupart de ses contemporains, Boïeldieu commença par écrire un certain nombre de romances qui lui valurent des succès de salon et lui ouvrirent les portes de l'Opéra-Comique. C'était vraiment l'âge d'or que ce temps où un auteur parvenait, sans qu'une œuvre saillante le mît en évidence, à faire jouer une dizaine d'ouvrages avant l'âge de vingt-cinq ans! Tel fut le sort de Boïeldieu, qui, après huit tentatives médiocres, donna

coup sur coup, en 1800 (il était né en 1775), le *Calife de Bagdad* et *Ma Tante Aurore*, qui ont tenu le répertoire pendant un demi-siècle.

De 1803 à 1810, Boïeldieu, attiré en Russie par de brillants avantages, ne produisit rien d'intéressant, et il est heureux pour sa gloire que les circonstances politiques l'aient contraint d'abréger son séjour à Saint-Pétersbourg. Il eut cet autre bonheur, à peine croyable, de retrouver libre, après sept années d'absence, la scène de l'Opéra-Comique. Nicolo seul l'occupait, qui n'était pas de taille à y régner sans partage. Aussi, à peine arrivé à Paris, Boïeldieu pût-il y donner deux ouvrages fort médiocres, d'ailleurs, qu'il avait écrits en Russie, en attendant *Jean de Paris*, qu'il fit représenter en 1812, et qu'on regarde généralement comme un des meilleurs. Le *Nouveau Seigneur du village* (1813), un acte charmant, suit *Jean de Paris*. Mentionnons, sans insister, le *Petit Chaperon rouge* (1818) et les *Voitures versées*, opéra composé pendant le séjour en Russie, remanié et exécuté à Paris en 1820.

C'est après un silence presque absolu de sept années (1818-1825) que Boïeldieu fait re-

présenter la *Dame Blanche*, son chef-d'œuvre (1825). Les *Deux Nuits* (1829) ne réussirent pas, et le chagrin qu'il en ressentit hâta, dit-on, sa fin.

Une parfaite entente de la scène, l'abondance mélodique, beaucoup de grâce et de délicatesse, un entrain qui ne tombe jamais dans la vulgarité, un style élégant et toujours naturel, des harmonies faciles et agréables, une instrumentation discrète et suffisamment colorée : voilà certes un ensemble remarquable. Il n'a manqué à Boïeldieu, pour atteindre au premier rang, qu'un peu plus de profondeur dans le sentiment et d'originalité dans l'expression. Il avait, d'ailleurs, conscience de cette infériorité relative, au point de vue de l'originalité, et, tandis que, dans la première partie de sa carrière, au temps où il écrivait *Jean de Paris*, il subit l'influence des vieux maîtres français, il ne sut pas, une fois parvenu à l'apogée de son talent, échapper à la domination fascinatrice de Rossini : la *Dame Blanche* l'atteste en plus d'un endroit.

Nous ne trouvons pas qu'Auber soit un mu-

sicien inférieur à Boïeldieu. Non moins bien doué sous le rapport mélodique et harmonique, s'il a manqué, lui aussi, de ce don suprême qui est le génie, s'il a été plus inégal que son devancier, il a su, en revanche, trouver, à plusieurs reprises, des accents plus vigoureux, s'élever plus haut que l'auteur de la *Dame Blanche*. Au demeurant, la critique doit les mettre à peu près sur le même rang, c'est-à-dire au-dessous de Grétry et de Méhul, mais, du moins, parmi ces maîtres charmants dont un pays a le droit d'être fier.

Dans l'œuvre considérable d'Auber, mentionnons le *Maçon* (1825), la *Muette* (1828), son chef-d'œuvre, que nous retrouverons plus loin, *Fra Diavolo* (1830), l'*Ambassadrice* (1836), le *Domino Noir* (1837), les *Diamants de la Couronne* (1841), la *Part du Diable* (1843), *Haydée* (1847), le *Premier Jour de bonheur* (1868), qu'il composa à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Hérold nous semble s'être élevé plus haut que ses deux rivaux, et il ne lui a peut-être manqué, pour atteindre au premier rang, que de secouer l'influence de Rossini, pour donner

un libre essor à son génie, ce qu'il eût fait sans doute, si la mort ne l'avait emporté à l'âge de quarante-deux ans. Élève favori de Méhul et continuateur de la tradition gluckiste, Hérold s'est préoccupé, plus que Boïeldieu et Auber, de rendre fidèlement le sentiment poétique, et l'on peut dire qu'il a notablement relevé le genre de ses prédécesseurs, tendant à le ramener au niveau supérieur où l'avait laissé l'auteur de *Joseph*. Après le double succès des *Rosières* (1817) et de la *Clochette*[1] (même année), Hérold éprouva une série d'échecs, dus à la faiblesse des livrets. Il lui fallut dix ans pour retrouver un succès véritable.

Mais, pendant ce temps, un événement s'était produit, des plus importants dans l'histoire de la musique, l'apparition de Rossini, qui exerça une fâcheuse influence sur le talent d'Hérold. *Marie* (1826) est, à coup sûr, une

1. C'est à cette occasion que Méhul aurait dit : « Je puis mourir. Je laisse un musicien à la France. » Voilà encore une de ces paroles prétendues historiques, arrangées ou plutôt dérangées après coup! Jamais Méhul, dont la modestie égalait l'esprit fin et profond, n'a pu dire ce mot si plein d'une vanité naïve et sans bornes.

partition charmante et pleine de motifs ravissants. Mais on y sent, par un phénomène curieux, la muse de l'auteur, si française, si expressive, se débattre contre les empiétements du brio italien. Les deux derniers ouvrages d'Hérold, *Zampa* (1831) et le *Pré aux Clercs* (1832), visent à un idéal beaucoup plus élevé; l'originalité du maître tend à se dégager victorieusement, en même temps que la main acquiert plus de fermeté... cette main que la mort allait sitôt glacer... Quand il se sentit perdu, il s'écria, dit-on, en proie au plus profond désespoir : « Je meurs, hélas! au moment où je commençais à comprendre la musique. »

*
* *

Ce n'est pas à l'Opéra-Comique que l'auteur de la *Juive* a conquis ses plus brillants succès. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a laissé d'excellents souvenirs et que plusieurs de ses ouvrages sont encore dans toutes les mémoires. Nommons l'*Éclair* (1835), les *Mousquetaires de la Reine* (1846) et le *Val d'Andorre* (1848), sans compter *Jaguarita*, qui fut représentée au

Théâtre-Lyrique en 1855. Tous ces ouvrages font bonne figure à côté des meilleurs opéras de Boïeldieu, d'Auber et d'Hérold. C'est avec ce dernier qu'Halévy offre le plus de points de ressemblance, tendant comme lui vers un idéal expressif et élevé.

Au-dessous de ces maîtres, il faut placer Adam, musicien fécond, peu original, mais doué d'instinct scénique et d'un rare esprit, dont le *Chalet* (1834) et le *Postillon de Lonjumeau* (1836) ont conquis une popularité prodigieuse et qui persiste encore. Le *Toréador* (1849), *Giralda* (1850), *Si j'étais Roi* (1852) ne doivent pas être passés sous silence, non plus que le ballet de *Gisèle* (1841), un des ouvrages les plus soignés, les plus distingués qu'ait laissés Adolphe Adam. Le fameux *Noël* qui, comme on sait, court les rues et se chante dans le monde entier, nous prouve que l'auteur du *Chalet* n'était pas incapable d'enthousiasme, ni privé d'un certain souffle lyrique.

Félicien David occupe une place à part dans l'histoire de l'art français. Musicien incomplet, très inégal, peu fécond et dépourvu de variété, il avait, en revanche, des dons de poésie et

de grâce très remarquables, et, par-dessus tout, je ne sais quel coloris charmant, bien à lui, à l'aide duquel il a su, en mainte occasion, atteindre à la véritable et originale inspiration.

Tout en restant avant tout, aux yeux de la postérité, l'auteur du *Désert* (1844), Félicien David a conquis, au théâtre, une place brillante avec la *Perle du Brésil* (1851), *Herculanum* (1859), que je nomme au passage et qui ne réussit pas à l'Opéra, *Lalla-Roukh* enfin (1862), son meilleur ouvrage dramatique, qui renferme des pages tout à fait charmantes. Longtemps encore, le *Désert* et *Lalla-Roukh* défendront Félicien David contre l'oubli.

Reber, musicien élégant, distingué, que nous retrouverons ailleurs, a écrit, pour le théâtre, quelques ouvrages d'un réel mérite, dont le public n'a pas su apprécier toute la distinction. La *Nuit de Noël* (1848), le *Père Gaillard* (1852) et les *Papillotes de monsieur Benoist* (1853) ne peuvent manquer d'intéresser encore les amateurs de bonne musique.

Le Belge Albert Grisar n'est pas à dédaigner. Musicien médiocre, il avait le don de la justesse et il semble qu'il ait recueilli quelque

chose de l'héritage de Grétry, son illustre compatriote, à lire *Gilles ravisseur* (1848), les *Porcherons* (1850), *Bonsoir, monsieur Pantalon* (1851), une farce amusante, qui contient de jolies pages et qui est restée au répertoire. Le *Carillonneur de Bruges* et le *Chien du jardinier* (1852) sont encore à mentionner.

Parmi les musiciens, qui tiennent plutôt à la première moitié du siècle, nommons Onslow, dont le *Colporteur* (1827) n'obtint qu'un succès d'estime, mais qui occupe une certaine place dans l'histoire de la musique symphonique en France ; Niedermeyer, auteur de *Stradella* (1836) et de *Marie Stuart* (1844), qui n'est pas oublié, grâce à une belle mélodie, le *Lac*, ainsi qu'à de bons morceaux de musique religieuse; Monpou, l'auteur du *Planteur* (1839), qui doit sa réputation à une romance fameuse *Castibelza* ; Clapisson, à cause du succès de la *Fanchonnette* au Théâtre-Lyrique (1856), succès dont l'éminente cantatrice, madame Miolan-Carvalho, peut revendiquer la meilleure part ; l'Allemand Nicolaï enfin, dont les *Joyeuses Commères de Windsor*, après un brillant succès en Allemagne, reçurent un accueil honorable, à notre

Théâtre-Lyrique, en 1866. On sait que l'ouverture est encore applaudie dans les concerts.

A une époque plus rapprochée, nous trouvons un nom populaire. Victor Massé, musicien doué de sentiment et de grâce, donna de suite sa mesure avec les *Noces de Jeannette* et *Galatée* (1852). Nous dirons de la *Reine Topaze*, comme plus haut de la *Fanchonnette*, que la meilleure part du succès revient à madame Miolan-Carvalho. Vers la fin de sa vie, Victor Massé s'efforça d'élargir sa manière. Mais ce qu'il y a de meilleur dans *Paul et Virginie* (1876) et dans la *Nuit de Cléopâtre* (1885), opéra posthume, ce sont encore les choses simples et touchantes.

Mentionnons ici l'Allemand Flottow, auteur d'une agréable partition, *Marta* (1847), à tendances italiennes; Bazin, membre de l'Institut, qui fit le *Voyage en Chine* (1866), dans lequel on vit un vaudeville des plus divertissants entraîner la partition à un succès colossal. Il faut bien qu'il y ait quelquefois compensation, tant il est fréquent de voir le musicien succomber sous le poids du livret! N'oublions pas Aimé Maillart, l'auteur des *Dragons de Villars*

(1856) et de *Lara* (1864), où l'on trouve d'agréables mélodies.

***

C'est avec Georges Bizet (1838-1875) que nous allons clore la liste des compositeurs récemment disparus, Bizet qu'une mort prématurée a enlevé au début d'une carrière glorieuse. Les *Pêcheurs de Perles*[1] annonçaient un maître. Qui n'en connaît le beau duo et cette admirable mélodie :

De mon amie,
Fleur endormie.

d'un sentiment si poétique et si profond ? Mais on ne saurait trop louer *Carmen*, œuvre pleine de sève, de passion fougueuse et d'un riche coloris, *Carmen*, en qui le monde musical applaudit un des ouvrages les plus inspirés de notre temps ?

1. La *Jolie Fille de Perth* renfermait déjà des pages charmantes, telles que la jolie sérénade et surtout cette danse bohémienne, où la personnalité de Bizet se révèle soudain, dans toute sa grâce captivante.

Si récente encore que soit l'apparition de *Carmen*, on peut déjà, avec assurance, en faire ressortir le caractère original, la forte individualité. L'abondance des idées, leur étonnante variété, qui va du genre bouffe (quintette des douaniers) jusqu'au tragique (duo final), en passant par tous les degrés possibles de la grâce, depuis les coquetteries de la chanson bohémienne jusqu'aux tendresses profondes du duo : « Là-bas, là-bas, sur la montagne » ; et partout un coloris instrumental à la fois riche et sobre, discret et puissant : voilà qui constitue un ensemble de dons vraiment supérieurs.

Carmen n'est pas seulement un des chefs-d'œuvre de l'école française, il faut y admirer, malgré le titre conventionnel d'opéra comique, un des types les plus remarquables du drame lyrique moderne. Ce n'est pourtant pas d'aujourd'hui, suivant la judicieuse observation de M. de Fourcaud (*Gaulois* du 9 mars 1891), « que date l'aspiration de l'opéra comique à se renouveler, à s'agrandir. Que vient-on nous affirmer que les vieux maîtres se sont toujours tenus dans l'allure modérée! Rien n'est plus

faux. Ils ont constamment cherché à y échapper. Le répertoire du XVIIIe siècle abonde en essais de drames lyriques qui, pour n'être pas conçus à notre façon, n'en sont pas moins caractérisés. Drames lyriques, drames d'émotion et non de tranquille bonne humeur, le *Déserteur* de Monsigny... le *Richard Cœur de Lion* de Grétry... la *Nina* de Dalayrac, la *Stratonice* et le *Joseph* de Méhul... Les arlequinades ont à peu près disparu dès 1750. On voit les musiciens se préoccuper, de plus en plus, de l'expression juste, et les poètes s'attacher à les mettre toujours davantage aux prises avec des situations serrées, d'un intérêt dramatique aussi intense qu'il est en eux. Le commentaire orchestral suit du même pas. A l'Académie royale de musique, on chante les dieux et les héros. A l'Opéra-Comique, la simple humanité s'indique. La différence des genres se marque en ce point, bien plutôt que dans le mélange de chants et de dialogue. » On ne saurait mieux dire.

Encore un pas dans ce sens de l'union intime, absolue du drame et de la musique;

encore un effort vers le but suprême, la peinture des caractères et des passions, à l'aide des voix et de l'orchestre, et nous aurons l'éclosion définitive de ce drame lyrique dont *Joseph* avait, il y a près d'un siècle, tracé un type musical déjà si remarquable et dont, par malheur, l'invasion du virtuosisme italien avait, pour un si long temps, entravé la marche et retardé l'épanouissement.

Arrivons maintenant aux vivants et disons, de suite, que nous nous bornerons à un coup d'œil général sur l'œuvre des compositeurs dont la renommée est solidement établie. Que dans la critique au jour le jour on se laisse aller à apprécier longuement l'ouvrage qui vient de paraître, la chose s'explique. Que dis-je? Elle est nécessaire, exigée, en quelque sorte, par l'opinion. Dans un ouvrage comme celui-ci, il faut procéder d'autre sorte. Parler des vivants sans tomber dans l'excès de l'éloge hyperbolique ou d'une injuste sévérité est à peu près impossible. Il est si facile de se tromper sur la valeur des œuvres contemporaines! Le mieux est de rester bref, de se borner, autant que

possible, aux grandes lignes, aux points indiscutables.

Le début de M. Ambroise Thomas au théâtre remonte à 1837. Mais son premier succès durable est le *Caïd* (1847), une joyeuse bouffonnerie qui a subi victorieusement l'épreuve d'une récente reprise. Le *Songe d'une nuit d'été* (1850) est une œuvre à tendances plus élevées, où le genre bouffe, remarquablement traité dans le rôle de Falstaff, alterne avec le genre expressif. *Psyché* (1857) et *Mignon* (1866) continuent le mouvement ascensionnel, *Mignon* surtout, dont la poétique figure a été rendue avec un rare bonheur. Est-il besoin de rappeler que cet ouvrage est le plus grand succès qu'on ait vu, à l'Opéra-Comique, depuis un demi-siècle peut-être? M. Ambroise Thomas est de ceux que nous retrouverons à l'Académie de musique. Il a su s'y faire une place non moins brillante.

C'est surtout dans le grand opéra que se sont distingués MM. Gounod, Reyer, Massenet et Saint-Saëns. Il ne faudrait pourtant pas en

conclure qu'ils aient dédaigné l'opéra comique. Qu'on en juge !

M. Gounod compte à son actif le *Médecin malgré lui* (1858), *Philémon et Baucis* (1860), dont le premier acte est un petit chef-d'œuvre, *Mireille* enfin, représentée au Théâtre-Lyrique en 1864, cette partition exquise qu'on ne se lasse pas d'entendre, si pleine de poésie, de tendresse, parfois de grandeur, *Mireille* où la postérité verra peut-être l'ouvrage le plus parfait et le plus personnel de M. Gounod.

M. Reyer n'a donné à l'Opéra-Comique que *Maître Wolfram* (1854), un acte charmant, et la *Statue* (1861), œuvre pleine de saveur, qui reparaîtra, quelque jour, sur notre seconde scène.

De M. Massenet nous n'avons guère à enregistrer ici que *Manon*, dont le brillant succès date d'hier. Qui n'a gardé le souvenir de l'air si pathétique et si passionné de des Grieux et du dernier acte tout entier, simple et vraiment touchant?

Nous retrouverons ailleurs M. Saint-Saëns, qui n'a fait, dans le genre opéra comique, que

des excursions sans importance : le *Timbre d'argent* et la *Princesse jaune* ne tiennent guère de place dans son œuvre magistrale.

Il en est tout autrement de M. Léo Delibes. C'est à l'Opéra-Comique — nous n'avons pas à parler ici des ballets — qu'il a recueilli ses plus brillants succès. Après quelques ouvrages légers, voisins de l'opérette, pleins d'esprit, d'ailleurs, et riches en idées piquantes et gracieuses, M. Delibes a abordé le véritable opéra comique avec *le Roi l'a dit* (1874). Cet ouvrage, écrit sur un charmant poème de Gondinet, est un des plus remarquables de ce temps-ci : le premier acte, surtout, est d'une verve incomparable. Après *Jean de Nivelle*, voici venir *Lakmé*, œuvre à tendances lyriques, pleine de fantaisie et de couleur, qui renferme en outre des pages très expressives[1].

1. La mort si soudaine de Léo Delibes nous permet, hélas! de sortir de la réserve que nous nous sommes imposée à l'égard de tout auteur vivant. Nous tenons l'auteur du petit chef-d'œuvre qui a nom *le Roi l'a dit* et des ballets exquis, *Sylvia* et *Coppelia*, pour le plus remarquable, sans contredit, des compositeurs d'opéra comique que la France ait produits depuis longtemps. Égal à Auber pour l'esprit et pour la verve, il lui est bien supérieur au point de vue du style, et l'on ne saurait trouver,

M. Ernest Guiraud, le nouveau membre de l'Institut, dont le *Piccolino* et *Madame Turlupin* ont commencé la brillante réputation, terminera, tout naturellement, ce rapide aperçu, que nous aurons bientôt l'occasion de compléter, en jetant un coup d'œil sur la production contemporaine.

Parmi les musiciens étrangers, actuellement vivants, qui se sont fait un nom dans le genre opéra-comique, le seul qui s'impose à notre attention est un Belge, M. Gevaërt, doublement célèbre comme savant et comme compositeur. Sa grande *Histoire de la musique de l'antiquité* et son *Traité d'instrumentation*, refait tout récemment sur un vaste plan, l'ont mis au premier rang des écrivains spéciaux, tandis que le succès du *Billet de Marguerite* (1854), de *Quentin Durward* (1858) et surtout du brillant *Capitaine Henriot* (1864) lui assurent une place enviable parmi les compositeurs de notre temps.

dans l'œuvre du brillant auteur du *Domino noir*, rien qui égale le premier acte du *Roi l'a dit*.

Que nous réserve *Kassia*? Nous ne saurions le dire. Sera-ce l'épanouissement complet de ce talent si souple et si charmant? *Lakmé* contient plus d'une page qui nous en donne la ferme espérance.

Nous n'avons guère besoin de redire ici que les maîtres modernes avaient, depuis longtemps, compris la nécessité de supprimer toute différence conventionnelle entre le style de l'opéra comique et celui de l'opéra. Cette thèse, que nous avons précédemment développée, à l'occasion de *Carmen*, a rencontré en MM. A. Thomas et Gounod, des défenseurs inspirés. Toutes les fois que le sujet comportait l'expression élevée et dramatique, ces maîtres, abandonnant le style léger, ont rendu les sentiments exprimés par leurs personnages avec la plus grande intensité possible, sans se demander si la présence ou l'absence d'un dialogue parlé faisait de l'ouvrage un opéra ou un opéra comique[1]. Voilà pourquoi les pages lyriques de *Mignon* et de *Mireille* sont aussi bien à leur place dans un théâtre d'opéra que sur notre seconde scène.

Cependant, par une tradition abusive, dernier vestige de l'influence italienne, il est ar-

1. Disons, en passant, que l'appellation d'opéra comique devrait être définitivement écartée, quand le sujet est pathétique. *Joseph* et *Carmen*, *Mireille* et *Mignon* même des opéras comiques !... Le terme de drame lyrique serait beaucoup plus juste, en pareil cas.

rivé parfois à ces maîtres éminents de traiter certains rôles ou, du moins, certaines parties d'un rôle dans un style fleuri, qui nous semble suranné. C'est ainsi que, dans le poétique opéra de *Mignon*, le rôle de la coquette Philine abonde en fioritures. Parfois même, un personnage sérieux comme Mireille, tragique comme Juliette, fera son entrée sur une valse, qui a pour objet unique de montrer l'habileté de la cantatrice. C'est là un reste des vieux errements, tout à fait indigne de talents aussi nobles. Combien il eût été plus intéressant de rendre, par des moyens vraiment musicaux, la légèreté d'une Philine, la gaieté insouciante d'une Juliette encore enfant! Tout en se tenant en garde contre les théories exclusives et étroites d'une école qui n'a pas le respect de notre glorieux passé, l'art moderne devra répudier ce qui sacrifie la vérité à l'effet, la simplicité, le naturel à la convention.

Ce n'est pas à dire qu'on doive proscrire radicalement l'usage de la vocalise : Mozart, dans la *Flûte enchantée*, Weber, dans le *Freyschütz*, M. Ambroise Thomas, au quatrième acte d'*Hamlet*, M. Léo Delibes, dans certaines par-

ties de *Lakmé*, en ont fait un emploi caractéristique et vraiment musical. Mais il faut avouer que les exemples heureux sont d'une rareté presque désespérante. Et d'ailleurs, fussent-ils plus nombreux, pourquoi ne pas chercher autre chose? Rendre par la vocalise les transports de la joie et ceux du désespoir, la coquetterie et la folie, la peur et la bravoure — sans parler de vingt autres états d'âme, — c'est un procédé commode, j'en conviens; mais il est difficile d'admettre que ce soit le dernier mot de l'art.

*
* *

Il n'est pas possible que nous ne disions rien de l'opérette, qui n'est, en somme, qu'une déviation de l'opéra comique, ou, si l'on veut, un retour à l'ancien vaudeville. Bien qu'elle porte, comme on voit, la marque d'un art inférieur, l'opérette n'a rien en soi de condamnable; et je ne vois pas pourquoi on jetterait l'anathème à un musicien, qui viserait à amuser le public, par des moyens naturels et dignes d'un artiste qui se respecte.

A toute époque, on a écrit des opérettes. Quelque nom qu'on leur donne, les petits ouvrages de Dezède, de Devienne et de Jadin ne sauraient avoir de plus hautes prétentions. Ajoutons que, dans ce siècle même, maint opéra d'Adolphe Adam, — sans parler de musiciens moins connus, — est plus ou moins de la famille. Ici, pourtant, la pièce évite encore la caricature et le scandale. Avec Offenbach nous y tombons lourdement.

Les *Deux Aveugles* (1856) ouvrent la marche. *Orphée aux enfers* (1858) commence la série des charges odieuses. Nous disons odieuses, parce qu'il nous semble révoltant de travestir ainsi les grands souvenirs de l'antiquité, illustrés à nouveau par le génie moderne. *Orphée aux enfers* a fait école; mais on nous dispensera de citer les platitudes qui en découlent. Rapprochons-nous des régions de l'art.

Offenbach a prouvé, dans la *Chanson de Fortunio* (1831), qu'il avait des dons réels et qu'il ne dépendait que de lui d'en faire bon usage. Il est heureux, pour sa renommée, qu'Offenbach ait été pris, à la fin de sa vie, d'une ambition plus haute. Les *Contes d'Hoff-*

mann ont montré qu'il ne manquait pas d'idées généreuses, qu'il possédait, avec la facilité et une certaine grâce mélodique, l'instinct de l'harmonie expressive et qu'il eût été capable de se faire une place parmi les compositeurs marquants de notre temps.

Après celui qui fut le roi de l'opérette, le genre est tombé aux mains d'infimes lieutenants. Disons pourtant que, de nos jours, des musiciens d'un réel mérite se sont efforcés d'en relever le niveau. Ainsi, M. Charles Lecocq a fait preuve, dans certains ouvrages, d'un goût relatif. Plus récemment encore, MM. Gaston Serpette, Raoul Pugno, André Messager, d'autres encore, viennent de s'engager dans une voie plus artistique et ont donné, en diverses rencontres, la mesure d'un talent plus délicat et plus solide, à la fois.

Dès lors, par la marche naturelle des choses, au fur et à mesure que l'opéra comique tend à se confondre avec l'opéra, l'opérette, maniée par des mains plus habiles, arrive à prendre la place vacante. Là est l'avenir. Si elle reste aux mains des bons musiciens, elle a encore sa raison d'être, à condition toutefois que les

librettistes auront la sagesse de ne pas dépasser les bornes du bon goût et de l'honnêteté. Si, au contraire, elle devient la proie des gens sans talent, il ne lui restera d'autre moyen d'échapper à l'ennui que de se jeter à corps perdu dans les grossièretés de l'équivoque et dans les stupidités du calembour. Alors c'en est fait d'elle, et les succès qu'elle pourra obtenir, fussent-ils aussi retentissants que ceux des *Cloches de Corneville*, n'auront rien de commun avec l'art musical.

Pour dire notre pensée intime, c'est vers l'opéra bouffe, illustré naguère par Mozart et par les vieux compositeurs italiens, que devrait tendre l'opérette moderne. Et quel avenir pour elle, si les maîtres daignaient s'y consacrer! Dans un genre où le sentiment est, naturellement, relégué à l'arrière-plan, où l'esprit et l'entrain comique règnent sans partage, la symphonie pourrait se prévaloir de tous ses avantages, se faire légère, colorée, étincelante, se parer des délicatesses et de l'éclat de notre instrumentation moderne. Admirez le chef-d'œuvre comique et bouffon que pourrait nous donner un maître musicien comme M. Saint-Saëns.

Nous n'en sommes pas là, hélas! et il faut ajouter qu'à l'étranger l'opérette n'est nullement en avance sur nous. Nous ne voyons guère, en effet, à citer, chez nos voisins, que le nom d'un Autrichien, M. de Suppé, l'auteur de *Fatinitza* et d'un *Boccace*, qui a fait fureur, jusque dans nos petites villes de province. Il s'y rencontre quelques morceaux assez bien enlevés, qu'on regrette de ne pas trouver en meilleure compagnie.

VI

L'OPÉRA AU XIXe SIÈCLE, JUSQU'A BERLIOZ ET WAGNER

FRANCE : SPONTINI, ROSSINI ET MEYERBEER, AUBER ET HALÉVY. — ITALIE : ROSSINI ET SES SUCCESSEURS, BELLINI ET DONIZETTI. M. VERDI. — NOUVELLE ÉCOLE A TENDANCES ALLEMANDES. — ALLEMAGNE : WEBER ET SES SUCCESSEURS.

Nous avons laissé l'opéra aux mains des successeurs de Gluck, à l'époque où l'organisation de notre Conservatoire venait de donner aux études une impulsion sérieuse. Parmi les compositeurs qui, sous le régime impérial, se distinguèrent à côté de Méhul et de Cherubini, (dont l'œuvre a été appréciée précédemment) nommons l'un des professeurs les plus distingués de notre nouveau Conservatoire, Catel, qui parut ambitionner la double gloire de Rameau. Théoricien, il publia un *Traité d'har-*

monie, longtemps en vogue; compositeur, il donna une *Sémiramis* (1802), qui eut un vif succès. Mais la renommée éphémère de Catel devait bientôt pâlir devant le génie dramatique de l'Italien Spontini.

Venu en France, après des succès faciles sur les scènes de la péninsule, ce n'est qu'après deux échecs que Spontini comprit la nécessité de modifier sa manière. *Milton* (1804) marque un progrès sérieux. Rien ne présageait pourtant qu'après de telles prémices Spontini dût produire la *Vestale* (1807). Les beautés de cet ouvrage ont été vantées cent fois, et Berlioz les a analysées avec autant de pénétration que d'enthousiasme. Certaines pages sont dans toutes les mémoires, notamment le grand final du deuxième acte, qui fait partie du répertoire de la Société des concerts. *Fernand Cortez* (1809) eut un succès presque égal. Sans être au niveau de la *Vestale*, cette partition renferme encore de fort belles scènes. Quant à *Olympie* (1819), le public l'accueillit avec une indifférence dont le compositeur ne put prendre son parti : il quitta la France où il ne devait rentrer que vingt-quatre ans plus tard.

En résumé, la *Vestale* marque le point culminant d'une carrière brillante, mais peu productive et marquée par les vicissitudes les plus extrêmes. Quel compositeur a vu se succéder aussi rapidement les succès et les revers? Malgré de grandes inégalités, l'œuvre de Spontini occupe une place importante dans l'histoire de la musique dramatique, pendant la première moitié du siècle.

De tous les compositeurs qui se disputent alors la scène italienne, je n'en vois qu'un seul qui mérite d'être signalé. C'est Paër, l'auteur d'*Agnese* (1811) et du *Maître de chapelle* (1821).

A la même époque, l'opéra voit échouer deux Allemands, P. de Winter et Jos. Weigl.

***

Pendant cette période inféconde, un musicien italien, doué d'un rare génie, Rossini (1792-1868) préludait, par une série de triomphes faciles, à la gloire impérissable qu'il allait conquérir dans notre pays. Les ouvrages qu'il produisit sur les différentes scènes d'Italie,

de 1812 à 1816, n'offrent aujourd'hui qu'un intérêt secondaire. Le premier opéra digne d'attention est le *Barbier de Séville* (1816), que notre Opéra-Comique a définitivement adopté.

Dès l'année 1819, le public parisien avait fait connaissance avec les premiers ouvrages du jeune maître qui, dès ses débuts, avait éclipsé tous ses compatriotes. Chose singulière ! Les habitués du Théâtre-Italien, qui avaient accueilli avec enthousiasme l'*Inganno felice*, un ouvrage médiocre, étaient restés froids en entendant le *Barbier*, et il avait fallu un certain temps pour qu'on s'habituât aux hardiesses relatives[1] de cette musique, qui semble si franche et si facile à nos oreilles modernes. Il est juste de dire que le public qui se laissait dérouter par les nouveautés du *Barbier* était singulièrement arriéré, bien que très prétentieux. Non content d'ignorer tous les chefs-

1. S'il y avait innovation par rapport à ce que produisait alors l'école italienne, il faut avouer que l'art de Gluck, de Mozart et de Beethoven laissait bien loin derrière lui les « audaces » du *Barbier*. Et pourtant, comment douter qu'il n'y montrât une réelle audace, quand on voit le public parisien si complètement dérouté, et celui de Rome, plus démonstratif, aller jusqu'à siffler l'ouvrage à son apparition ?

d'œuvre de la symphonie classique, il ne connaissait rien, en grande majorité, du répertoire dramatique de Gluck et de Mozart, et la musique qu'il goûtait exclusivement était, pour ne citer que les plus célèbres, celle des Simon Mayer et des Paër, dont les opéras étaient considérablement revus et augmentés par le caprice des chanteurs à la mode. En regard de ces fantaisies, le *Barbier* était, à coup sûr, un grand pas en avant, et, le public français, comme celui de Rome, s'en montra tout d'abord surpris et déconcerté.

Bientôt les succès se suivirent avec *Otello* et la *Gazza ladra* (1821), *Tancredi* et la *Cenerentola* (1822) et, dès lors, Rossini se prépara à donner à l'Académie de musique un ouvrage qui fût digne de son génie.

Il faut bien l'avouer, en effet, si agréables et si applaudis que fussent les opéras qu'il avait écrits jusqu'alors, ce n'était pas le produit d'un art supérieur[1] et d'une inspiration vrai-

1. Je sais bien qu'on a coutume de classer *Otello* et *Semiramide* parmi les chefs-d'œuvre. C'est une opinion que je ne puis partager : les belles pages y sont trop rares. Que de formules dans les scènes les plus dramatiques ! Aussi ces ouvrages sont-ils délaissés jusque dans leur propre pays.

ment géniale, et si Rossini s'en était tenu là, il ne saurait figurer au premier rang des maîtres modernes. Il eut, par bonheur, l'ambition de s'élever plus haut et commença cette transformation qui devait aboutir à *Guillaume Tell*.

Le *Siège de Corinthe*, qui n'était que l'arrangement d'un opéra italien, *Maometo II*, fut représenté, en 1826, avec un succès éclatant. *Moïse*, en 1827 (le *Mosé* italien est de 1818), grandit la réputation du maître, et certaines scènes ajoutées à l'ancienne version firent pressentir à quelle hauteur Rossini pouvait s'élever. Le *Comte Ory*, en 1828, malgré son caractère léger, attesta, en maint endroit, un nouvel effort dans le sens de l'expression et du style noble. Mais ce qui mit le comble à la gloire de Rossini, après les incertitudes de la première heure, ce fut l'apparition de *Guillaume Tell* (1829), son chef-d'œuvre. Nous croyons inutile de détailler les beautés supérieures d'un ouvrage qui n'est pas près de quitter le répertoire. Disons simplement que, dans les genres les plus variés, Rossini s'y montre merveilleusement inspiré : tableaux

frais et gracieux, chants expressifs et poétiques, grandeur et puissance dramatique, rien ne manque à cet admirable opéra que déparent malheureusement, surtout dans les deux derniers actes, des morceaux à vocalises de l'ancienne manière. Disons, en revanche, que nul, parmi les plus grands, n'a rien écrit de plus sublime que le trio du deuxième acte et la grande scène du Rütli, de plus pathétique que l'air de Guillaume « Sois immobile... », où la mélodie la plus large, la plus riche s'unit si étroitement à l'expression la plus intense.

Pendant que, par une bizarrerie sans exemple, Rossini s'arrêtait, en pleine jeunesse, après l'immense succès de *Guillaume Tell*, son rival Meyerbeer (1794-1864) se hâtait de prendre la place demeurée vacante.

Contemporain de Rossini, — il n'était que de deux ans plus jeune, — mais parvenu moins promptement à la gloire, Meyerbeer subit, dans sa jeunesse, la séduction de ce style rossinien, qui tournait alors toutes les têtes, et Weber, son compatriote et son ami, ne put s'empêcher de dire, en entendant son premier ouvrage :

« Quel dommage qu'un si beau talent soit perdu pour l'art ! » Il faut bien reconnaître que tous les opéras de cette première période ne sont, malgré le succès qui les accueillit, que des œuvres sans valeur sérieuse, de pâles imitations de la première manière de Rossini.

C'est seulement en 1831 que Meyerbeer, appelé en France, deux années auparavant, par le ministre de la maison du roi Charles X, termina l'ouvrage que lui avait confié l'Académie de musique, *Robert le Diable*, dans lequel son style se transforme, au contact du goût français. On sait l'immense succès de cet opéra et tout ce qu'on a écrit à son sujet. C'était « une révolution, une conception sans précédents, le point de départ d'un art nouveau... » Ces formules enthousiastes sont d'une incroyable exagération et, pour ramener le succès de *Robert* à de justes proportions, il suffit de rappeler qu'il avait été précédé par *Guillaume Tell*, une œuvre d'une bien autre portée. Si, en effet, le troisième et le cinquième actes de *Robert* renferment des pages sublimes, les trois autres, dans leur ensemble,

sont vieillis à un tel point que l'ouvrage ne saurait tarder bien longtemps à disparaître du répertoire.

Tout autre sera le sort des *Huguenots* (1836), où le génie puissant, passionné, dramatique de Meyerbeer éclate dans toute sa splendeur et qui, malgré des parties démodées, — le deuxième acte notamment, — disputent à *Guillaume Tell* la première place dans la faveur du public français.

Bien qu'il n'ait pas obtenu la même vogue, le *Prophète* (1849) est un ouvrage pour le moins égal aux *Huguenots,* et si l'on ne parvient pas à s'intéresser aux amours de Jean et de Bertha, il faut convenir que la figure de Fidès est la plus puissante, la plus pathétique qu'ait créée Meyerbeer. Aussi ne serions-nous nullement surpris de voir, peu à peu, le *Prophète* regagner quelque chose de la faveur du public, au détriment des *Huguenots*, dont les inégalités sont plus marquées, les négligences plus nombreuses.

Nous avons cru devoir reprocher naguère à la plupart de nos maîtres français des concessions fâcheuses au goût du public et aux exi-

gences des chanteurs à la mode. Avec quelle énergie devrons-nous adresser la même critique à Meyerbeer qui a fait au mauvais goût de l'époque les plus déplorables concessions, alors que sa haute situation lui eût permis de n'avoir d'autre préoccupation que de bien faire !

Que dire maintenant de la double excursion que l'auteur des *Huguenots* fit à l'Opéra-Comique, la première (1854) avec l'*Étoile du Nord*, qui n'était qu'une transformation d'*Un Camp en Silésie*, composé pendant son séjour à Berlin, en 1844, la seconde avec le *Pardon de Ploërmel* (1857) ? Ni l'un ni l'autre ne peuvent passer pour des chefs-d'œuvre. Les pages légères y sont généralement défectueuses et trahissent l'effort. Mais dès qu'il y a lieu de faire vibrer la corde du sentiment, l'inspiration ne se fait guère attendre, témoin, dans le premier ouvrage, cette admirable prière dont Meyerbeer a tiré un si beau parti, au cours de l'œuvre; et, dans le *Pardon*, la ballade chantée par Dinorah, d'un sentiment si profond, si dramatique.

L'*Africaine*, à laquelle Meyerbeer travaillait

depuis de longues années et qui ne fut donnée qu'en 1865, un an après la mort du maître, renferme des pages de toute beauté, notamment ce grandiose final du premier acte, modèle de structure musicale et d'inspiration dramatique, où se heurtent, dans un choc formidable et, si j'ose dire, dans un désordre magnifiquement ordonné, les passions les plus contraires et les plus violentes. Nous ne croyons pas pourtant, que la postérité ratifie le jugement de Fétis et voie, dans l'*Africaine*, le chef-d'œuvre de Meyerbeer.

On a beaucoup écrit sur l'auteur des *Huguenots*. Si l'on a tout dit sur ses qualités mélodiques, sur l'imprévu et la richesse des harmonies et de l'instrumentation, on n'a peut-être pas fait ressortir, autant qu'il convenait, la puissance rythmique qui éclate dans ses œuvres. Meyerbeer est, avec Gluck, un des maîtres du rythme. Il en tire des effets si nouveaux, si prodigieux, que telle idée, ordinaire par elle-même, banale même au point de vue de l'invention mélodique, emprunte à l'accent rythmique une puissance en quelque sorte irrésistible, qui secoue les plus indifférents. Écou-

tez, au milieu du final de *l'Africaine*, le motif :

> Téméraire, téméraire,
> De quel droit me faire taire?...

dont le rythme syncopé, haché, à $\frac{2}{4}$, est d'un effet si foudroyant. Et, dans les *Huguenots*, que de phrases nous pourrions citer qui jaillissent de la bouche de Marcel, de Raoul ou de Valentine, impétueuses comme la passion, presque aussi simples que la parole, auxquelles un rythme inattendu communique une force de pénétration sans pareille! Quoi de plus riche enfin, à ce point de vue, que le superbe rôle de Fidès?

Tel est, à grands traits, l'œuvre des deux maîtres dont le génie domine l'histoire de l'art dramatique, pendant la première moitié du siècle. Natures très diverses, pour ne pas dire opposées, le premier brillant et fécond, doué d'une imagination merveilleuse, le second moins spontané, plus réfléchi[1], ils arrivent,

1. M. Beulé fit naguère, à l'Académie des beaux-arts, un portrait des deux maîtres, ou, pour mieux dire, un parallèle qu'il serait périlleux de recommencer. Nos lecteurs s'y reporteront avec plaisir.

chose digne de remarque, à un même résultat; et, si les qualités propres de chacun, si des individualités différentes éclatent dans *Guillaume Tell* et dans les *Huguenots*, on doit reconnaître que la tendance artistique est finalement la même. Pour la définir, en un mot, nous dirons qu'elle a consisté, pour l'un comme pour l'autre, dans la recherche de l'expression, cette conception essentiellement française de l'art. Ainsi ces deux admirables musiciens venus, l'un du Nord, l'autre du Midi, attirés à Paris par le prestige du nom français, ont subi, l'un et l'autre, l'influence de notre génie et les conséquences de cette réforme de Gluck, à laquelle nul n'a pu, jusqu'ici, se soustraire impunément.

Après ces deux étrangers illustres, fils adoptifs de la France, nous pouvons citer plus d'un nom glorieux. Nous retrouvons ici Auber, un des maîtres de l'opéra comique, qui fit à l'Académie de musique plus d'une excursion heureuse. Un de ses ouvrages mérite surtout d'attirer notre attention, la *Muette de Portici*, dont le succès a été retentissant et prolongé.

L'estime que l'on éprouve pour l'opéra d'Auber grandit singulièrement, si l'on réfléchit qu'il parut en 1828, c'est-à-dire avant *Robert le Diable* et même avant *Guillaume Tell*. Ce fut donc, en vérité, le premier de ces brillants ouvrages qui allaient, en peu d'années, renouveler l'ancien répertoire et sur lesquels, sauf de rares additions, nous vivons encore aujourd'hui. Les mélodies charmantes sont nombreuses dans la *Muette* et, si la vocalise y tient malheureusement une large place, il s'y rencontre assez d'inspirations heureuses pour qu'elle doive figurer parmi les œuvres marquantes de la première moitié du siècle.

Au-dessus d'Auber, près de Rossini et de Meyerbeer, il convient de placer Halévy, dont la *Juive* (1835), un des chefs-d'œuvre du répertoire moderne, partage avec *Guillaume Tell* et les *Huguenots* l'honneur d'un succès ininterrompu. La grandeur et le pathétique sont les qualités dominantes d'Halévy et il y a, dans la *Juive*, des beautés d'un ordre supérieur. Un peu emphatique, lourd parfois, Halévy occupe, dans l'histoire de l'art une place glorieuse encore, assez analogue à celle de Spon-

tini, non loin, par conséquent, des maîtres de premier ordre.

Sans égaler la *Juive*, la *Reine de Chypre* (1841) et *Charles VI* (1843) renferment des morceaux qui font le plus grand honneur au maître et complètent heureusement cette noble physionomie d'artiste.

La conversion de Rossini devait faire école et le fécond Donizetti, après de brillants et faciles succès en Italie, se sentit, à son tour, pris de l'ambition d'écrire pour la France. Quelques-uns de ses ouvrages jouissaient déjà chez nous d'une grande vogue. *Lucia di Lammermoor* surtout, un des meilleurs, avait été fort applaudi au Théâtre-Italien en 1837. Bien que médiocrement accueillie à l'origine par le public de l'Opéra-Comique, la *Fille du Régiment* (1840) attestait, dans certaines parties, un sérieux effort, quand, au cours de cette même année, la *Favorite* fut donnée à l'Opéra. Le succès en fut grand et l'ouvrage est demeuré au répertoire. Ce n'est pas qu'il ait victorieusement résisté aux atteintes du demi-siècle qui pèse sur lui. Mais il renferme des inspirations

charmantes, telles que « Ange si pur... », et plus d'une page émouvante qui prolongeront encore son existence un peu précaire.

L'opéra bouffe *Don Pasquale*, représenté avec succès au Théâtre-Italien (1843), montra Donizetti sous un jour nouveau et non moins favorable.

Au demeurant, artiste supérieurement doué, au point de vue de la mélodie et de l'entente de la scène, Donizetti céda trop aisément à la facilité de sa nature; son œuvre s'en ressent nécessairement.

Après Rossini et Donizetti, le jeune et heureux auteur de la *Somnambule*, de *Norma* et des *Puritains* songeait aussi à travailler pour la France, quand une mort prématurée le surprit, à peine âgé de trente-trois ans, à l'heure où, découvrant tout un monde, nouveau pour lui, dans l'œuvre de Mozart et de Beethoven, il projetait d'achever des études incomplètes et de transformer sa manière. Bellini n'est pas sans quelque analogie avec nos vieux maîtres Monsigny et Grétry. Comme eux, musicien médiocre, il a dû toute sa renommée à d'heureuses inspirations. Nous doutons fort que

sa mémoire vive aussi longtemps que la leur !

Parmi les imitateurs du style rossinien, nommons sans insister deux Napolitains : Carafa, l'auteur de *Masaniello*, et Mercadante, dont les opéras *Elisa e Clodio* et *il Guiramento* ont eu leur heure de retentissement; Vaccaï, auteur d'un *Romeo et Juliette*, fameux en son temps; Paccini enfin, qui a fait applaudir le *Dernier jour de Pompéi*. Les frères Ricci, dont on n'a pas oublié l'opéra bouffe *Crispino e la Comare*, nous conduisent au chef incontesté et illustre de l'école italienne contemporaine.

Après des alternatives de succès et de revers, M. Verdi parvint à s'imposer avec *Rigoletto* (1851), dont le succès, tout d'abord considérable en Italie, ne tarda pas à se propager dans l'Europe entière. A côté de certaines vulgarités et de négligences assez nombreuses, il s'y trouvait des pages vraiment inspirées, et le successeur de Donizetti était trouvé. *Il Trovatore* (1853), sans égaler *Rigoletto*, accrut la renommée du compositeur, qui, avec la *Traviata* (1853), devint de la gloire. Invité à

écrire un ouvrage pour l'Académie de musique, M. Verdi fit les *Vêpres siciliennes* (1855). Malgré de sérieux efforts, le compositeur n'était pas mûr encore pour la transformation qu'il rêvait; l'opéra nouveau, qui n'avait plus la franchise de ses aînés, sans faire montre, d'ailleurs, de grandes qualités d'expression, ne réussit auprès de personne. C'est de 1858 que date *un Ballo in maschera*, que nous considérons comme un des meilleurs ouvrages de M. Verdi, le plus riche en inspirations mélodiques de tous ceux qui parurent avant *Aïda*. En 1867, nouvelle tentative à l'Académie de musique avec *Don Carlos*, qui ne réussit pas mieux que les *Vêpres*. C'est seulement avec *Aïda* que M. Verdi parvint à prendre définitivement possession de la scène française; et, par un caprice de la fortune, il se trouve que cet ouvrage ne nous était point destiné. Qu'importe? N'est-il pas très supérieur à ses devanciers, les *Vêpres siciliennes* et *Don Carlos*? Il faut reconnaître, en effet, à la louange de l'illustre compositeur, que chacun de ses ouvrages marque un pas en avant. Ses deux dernières œuvres, le *Requiem*, si fort applaudi

chez nous, et *Otello*, qui n'est pas encore arrivé jusqu'à Paris, en font foi, après *Aïda*. A l'exemple de Rossini, M. Verdi n'a pas craint de rompre avec les habitudes surannées de l'école italienne, pour entrer, à son tour, dans la tradition française de l'expression.

Convient-il, après un maître, de citer d'aussi vulgaires imitateurs que MM. Marchetti et Petrella? Ponchielli, sans avoir rien créé d'original, était pourtant un artiste bien supérieur, et sa *Giocunda* est appréciée même en dehors de l'Italie.

Ce qu'il y a, pour le moment, de plus intéressant chez nos voisins, c'est le mouvement qui se dessine, depuis une dizaine d'années, dans le sens des doctrines nouvelles. Quoi qu'en ait pu dire certaine critique, M. Boito n'a rien de commun avec l'école néo-germanique, et son *Mefistofele*, œuvre curieuse, bizarre parfois, mais non pas sans mérite, ne procède en rien du maître de Bayreuth. C'est à Rome même que nous trouvons le représentant le plus autorisé de la nouvelle école, M. Sgambati, dont la musique de chambre et la première symphonie — les seuls ouvrages

que nous connaissions — attestent le talent distingué, chercheur, et les tendances vers un idéal qui a plus de rapport avec le génie tudesque qu'avec la nature italienne. On n'en sera pas surpris, si l'on songe que ce réveil symphonique s'est manifesté au contact des idées de Liszt qui, pendant son long séjour à Rome, a été le véritable directeur d'une sorte de Conservatoire libre, où se sont formés les artistes que nous visons ici. Très louable en elle-même, cette tentative ne nous semble pas reposer sur une base bien solide, et nous serions surpris que l'alliance pût être durable et féconde entre le génie italien et les tendances si différentes, si contraires de l'école néo-germanique.

Il est temps de revenir à l'Allemagne et de chercher ce que devient le drame lyrique allemand après Mozart et Beethoven, après *Don Juan* et *Fidelio*.

Le maître que nos voisins de l'Est considèrent comme le véritable fondateur de leur opéra national, — Mozart n'ayant écrit que deux opéras pour la scène allemande, — c'est

Charles-Marie de Weber (1786-1826), l'immortel auteur d'*Obéron*, du *Freyschütz* et d'*Euryanthe*. Quels que soient les mérites du premier et du dernier ouvrage, il est à peine besoin de dire que le chef-d'œuvre de Weber est le *Freyschütz*. Comment louer assez l'inspiration généreuse, originale et simple à la fois, qui déborde dans cet opéra, où le charme le dispute à la puissance, où les exquises mélodies d'Agathe servent de contraste à des scènes d'une grandeur terrible? Moins populaire chez nous que *Guillaume Tell* et les *Huguenots*, le *Freyschütz* est une œuvre d'une inspiration plus personnelle peut-être, plus égale en tout cas, et nous pensons qu'il a moins à craindre des ravages du temps.

Que dire de l'art avec lequel Weber fait parler l'orchestre? Écoutez cette note tenue par un cor, ce gémissement des violoncelles, ce chant passionné de la clarinette; et ailleurs, ce coup de timbales, *piano*, à contretemps, et mille autres artifices d'une imagination féconde, et dites si le maître ne sait pas le secret d'évoquer les visions enchanteresses du monde surnaturel, de pénétrer non

moins heureusement jusqu'au plus intime de notre âme. Quelle poésie supérieure renferme la musique ainsi comprise, ainsi rendue!

Les ouvrages de Weber étant considérés par les Allemands comme le point de départ véritable de leur théâtre national, il convient de se demander en quoi ils diffèrent du type français. Nous ne voyons pas que, au point de vue musical, rien d'essentiel les sépare. La conception générale est la même, en ce sens que, si l'orchestre a un rôle important, parfois prépondérant dans certaines scènes du *Freyschütz* — la fonte des balles, par exemple — qui comportent et exigent même l'emploi des procédés symphoniques; dès qu'on arrive aux parties expressives, l'instrumentation, pour être d'une couleur admirable, n'en demeure pas moins au second plan, les voix gardant la première place. Rien ici du *drame symphonique* de Richard Wagner.

C'est plutôt dans le choix des sujets de couleur romantique, d'origine légendaire, qu'on sent se dessiner une tendance nouvelle, conforme au génie allemand.

Il est superflu d'ajouter que, si la conception artistique n'a rien de nouveau, le style est hautement personnel, Weber étant un des musiciens les plus originaux qui furent jamais.

Ce qu'il importait d'établir, c'est qu'on ne trouve, chez l'auteur du *Freyschütz*, aucune velléité révolutionnaire, même inconsciente. Comme Mozart et Beethoven, il s'appuie sur la tradition. Il va même — et c'est un des côtés caractéristiques de son génie — jusqu'à se retremper aux sources de l'art populaire allemand, dont son œuvre reflète, en maint endroit, la poésie naïve et profonde.

Un artiste aussi merveilleusement doué ne pouvait manquer d'exercer une influence considérable sur le mouvement musical moderne. En Allemagne, on peut dire qu'il a fait école, et plusieurs compositeurs de talent ont adopté son style et ses procédés techniques. A la tête de ces disciples de Weber, citons Marschner, l'auteur de *Hans Heiling*, ouvrage très remarquable et fort apprécié par nos voisins. Un peu plus tard, quand nous étudierons l'œuvre de Richard Wagner, nous y retrouverons l'em-

preinte frappante du génie de Weber. Chez nous même, qui osera prétendre que Hérold et Berlioz ne lui doivent rien, le premier en ce qui touche au tour mélodique, le second au point de vue du coloris instrumental? Nous suivrons la trace de cette influence, jusque dans les œuvres contemporaines.

Après Weber, il convient de nommer Spohr, dont le *Faust* (1818) et la *Jessonda* (1823 — à la salle Ventadour, en 1842) ont joui, en Allemagne, d'une grande vogue.

Nous ne connaissons de Schubert, en fait de musique de théâtre, qu'un ouvrage en un acte, la *Croisade des Dames*, exécutée, un peu avant 1870, aux Fantaisies-Parisiennes. Bien qu'écrit sur une pièce fort légère, touchant à la charge, ce petit opéra nous a paru plein d'imagination et de charme, et nous regrettons de ne connaître ni *Alfonso e Estrella* ni *Fierabras*, qui ne fut jamais représenté même en Allemagne. Il nous semble impossible que ces ouvrages n'abondent pas en richesses mélodiques. On a vite fait d'écrire que Schubert n'avait pas l'instinct de la scène et d'en don-

ner des raisons très contestables. Qui donc avait, plus que lui, l'abondance des idées, le charme pénétrant, l'émotion communicative, la passion sincère, tous ces dons si précieux au théâtre ?

Mendelssohn ne saurait figurer parmi les compositeurs dramatiques, *Lisbeth* étant une œuvre absolument indigne de lui.

La *Geneviève* de Schumann, qui se joue en Allemagne, renferme, au contraire, des beautés supérieures, notamment un premier acte très émouvant, dont la suite, par malheur, ne tient pas les magnifiques promesses.

Mentionnons enfin Hermann Goetz, compositeur suisse, mort récemment, dont la comédie lyrique, *la Méchante mise à la raison*, déjà très goûtée en Allemagne, mérite d'être connue et applaudie en France.

Richard Wagner exigera de nous un examen très attentif, disons mieux, une étude approfondie, en raison de l'importance de son rôle et de la gravité des problèmes qu'il a posés. Mais nous préférons étudier, tout d'abord, l'œuvre si vaste et si remarquable de nos

maîtres français contemporains qui, depuis Berlioz jusqu'en ces derniers temps, se sont efforcés de continuer, en l'enrichissant de formes nouvelles, la grande tradition nationale de l'expression.

VII

ÉPOQUE CONTEMPORAINE

I. — LE DRAME LYRIQUE EN FRANCE, DEPUIS BERLIOZ.
II. — LE GENRE SYMPHONIQUE, DEPUIS BEETHOVEN (SYMPHONIE, ORATORIO, ETC.).
a) ALLEMAGNE.
b) FRANCE.
III. — LE BALLET : SES TRANSFORMATIONS. SON AVENIR.

Si nous avons omis de parler de Berlioz à sa place chronologique, c'est que, par la nature de son génie, aussi bien que par ses tendances poétiques, l'auteur des *Troyens* est infiniment plus éloigné de Rossini et de Meyerbeer que de l'école moderne, dont il a, sans contredit, préparé les voies.

Berlioz a longtemps passé pour un révolutionnaire. C'est là une réputation bien imméritée, et il ne nous serait pas difficile de prouver que, spécialement dans son théâtre, il

n'est guère sorti des traditions classiques. Son œuvre se rattache, par de solides liens, aux maîtres du passé, et l'on peut y découvrir une réelle parenté avec la musique de Gluck et de Weber.

C'est maintenant un lieu commun de dire que Berlioz fut une haute individualité, et que son œuvre, bien qu'inégale, est celle d'un artiste dont le souvenir n'est pas près de disparaître. Avouons, d'ailleurs, que ce qu'on y trouve de plus puissant, c'est la musique de concert : *Roméo et Juliette*, la *Damnation de Faust*, l'*Enfance du Christ*. Certaines parties de ces ouvrages peuvent être mises au niveau des plus beaux chefs-d'œuvre.

On sait qu'au théâtre Berlioz n'obtint jamais un succès complet, indiscutable. Son premier ouvrage, *Benvenuto Cellini*, donné à l'Opéra en 1838, fut un grave échec. L'œuvre s'en relèvera-t-elle jamais? On pourrait le croire, à voir l'accueil chaleureux qu'on lui fait en Allemagne. La partition renferme une scène de carnaval singulièrement vive et originale, un chœur de ciseleurs d'un réel éclat, et l'on y peut noter encore une assez curieuse recherche

de comique traversant l'action. Nous avouons, toutefois, que l'ensemble nous paraît, à la lecture, sans unité et sans variété. Est-il besoin de rappeler le gracieux duo de *Beatrix et Benedict*, si goûté depuis que le nom de Berlioz a conquis la gloire? Les *Troyens à Carthage* (1863) ont reçu au Théâtre-Lyrique un accueil flatteur, sinon enthousiaste, et certains morceaux, le septuor avec chœur et le duo qui suit, ont excité de vrais transports. Le public, en cette circonstance, a fait preuve de goût, car il n'existe rien en musique de plus admirable que ces deux scènes. Berlioz n'eût-il écrit que ces pages sublimes qu'il faudrait saluer en lui un élu.

La *Prise de Troie*, qui n'est, à vrai dire, que la première partie d'un ouvrage dont les *Troyens à Carthage* forment la seconde, la *Prise de Troie* n'a jamais été exécutée qu'au concert. Elle renferme également de fort belles parties, et le rôle de Cassandre y est tracé de main de maître.

Il est difficile de comprendre comment, après l'immense succès des œuvres de concert,

de la *Damnation de Faust* en particulier, la direction de l'Académie de musique ne s'est pas encore décidée à monter les *Troyens*, laissant à l'Allemagne le soin et l'honneur de cette initiative. Qu'il s'y trouve des parties arides, nous n'y contredisons pas ; mais il y a, certes, plus de musique dans une seule des grandes scènes des *Troyens* que dans maint opéra qui a tenu l'affiche trente ou quarante ans.

Berlioz est une de nos gloires nationales : on ne saurait, sans une criante injustice, s'obstiner à lui fermer les portes de nos théâtres.

Malgré les beautés que renferme l'œuvre dramatique de Berlioz, ses partitions de concert sont, je le répète, d'une incontestable supériorité. Aussi l'influence du maître, considérable dans le domaine symphonique, a-t-elle été très secondaire au théâtre. On s'est contenté de lui emprunter un certain nombre d'effets d'orchestre. Je ne vois guère qu'une exception, d'ailleurs singulièrement brillante, dans la personne de M. Reyer, qui présente avec Berlioz de plus profondes affinités, sur

lesquelles nous aurons prochainement l'occasion de revenir.

*
* *

M. Ambroise Thomas, dont nous avons vu le rôle glorieux à l'Opéra-Comique, n'a qu'un ouvrage au répertoire de l'Académie de musique. Mais cet ouvrage, *Hamlet* (1868), est un des succès les plus éclatants et les plus durables qu'on ait vus, depuis cinquante ans, à l'Opéra. Le maître, qui n'avait jusqu'alors fréquenté que les régions tempérées de l'art, a montré qu'il était capable de s'élever aux plus hauts sommets. Rien de plus dramatique, de plus inspiré que la superbe scène de l'Esplanade. Qui n'a admiré l'art avec lequel est traité l'acte de la Folie et le riche parti que l'auteur a tiré de cette simple et admirable mélodie norvégienne, un des chants populaires les plus beaux que nous sachions? — *Françoise de Rimini* n'a pas obtenu tout le succès qu'elle mérite. Il s'y trouve pourtant des pages remarquables. Sans parler du prologue (l'Enfer), auquel on a généralement

rendu justice, nous connaissons peu de scènes aussi émouvantes, aussi passionnées que le duo du quatrième acte.

Deux ouvrages de M. Gounod, *Faust* (1859) et *Roméo* (1867), venus l'un et l'autre du Théâtre-Lyrique, ont eu le bonheur de plaire au public de l'Opéra. On sait le mérite supérieur de ces drames lyriques qui ont classé l'auteur parmi les maîtres les plus illustres de ce temps, le premier plus complet, plus varié, plus universellement apprécié, le second moins égal, mais dont les parties inspirées (les deuxième, quatrième et cinquième actes) sont peut-être plus hautement personnelles. Il serait oiseux d'insister sur des œuvres qui se jouent dans le monde entier ; mais il est moins inutile de rendre justice à *Sapho* (1851), qui contient les pages les plus élevées peut-être qu'ait écrites le maître.

Qui n'a été ému, au dernier acte, par le « Sois béni... » et par ces stances d'une si superbe envolée, qui sont certainement une des inspirations les plus sublimes de l'art moderne?

Nul n'ignore que, pour être applaudi à Paris, *Sigurd* a dû passer par Bruxelles? En vérité, il faut venir en France pour voir un homme aussi considérable que M. Reyer obligé de porter à l'étranger un ouvrage que la France n'a pas su accueillir naguère et qu'elle ne se lasse plus maintenant d'acclamer. Qu'un tel spectacle est attristant et combien les compositeurs français sont plus à plaindre que leurs voisins! Tandis que l'Allemagne et l'Italie ont chacune dix ou douze villes dont l'importance musicale est considérable, qui se disputent l'honneur de représenter les œuvres nouvelles, il n'y a pas en France d'autre centre producteur que Paris. Aussi, en regard de nos voisins du Nord et du Midi qui donnent, chaque année, vingt et trente ouvrages inédits, l'Opéra et l'Opéra-Comique arrivent-ils péniblement à en monter trois ou quatre.

Il se fait, depuis peu, un sérieux effort de décentralisation, dont l'initiative revient à la ville de Rouen qui, pendant ces deux dernières années, a beaucoup fait pour la musique dramatique. Grâce à MM. Verdhürt et Taillefer, qui se sont succédé à la direction du Théâtre

des Arts, *Samson et Dalila* de M. Saint-Saëns, le *Vénitien* de M. Albert Cahen, la *Coupe et les Lèvres* de M. Canoby, *Gyptis* de M. Desjoyaux, *Velléda*, enfin, de M. Lenepveu viennent d'être successivement exécutés à Rouen. Nice, à son tour, semble vouloir rivaliser avec la vieille cité normande. Puisse l'effort être durable et s'étendre aux autres provinces!

Quand on parle de décentralisation musicale, il serait bien injuste de taire ce que la ville d'Angers a fait, depuis une dizaine d'années, pour l'art symphonique et pour l'école française, en particulier. Grâce à l'énergie et au dévouement de deux hommes, MM. Jules Bordier et Louis de Romain, eux-mêmes artistes très distingués, Angers est devenu un centre musical important, où beaucoup de jeunes compositeurs ont trouvé une hospitalité généreuse, un accueil encourageant qui a été le point de départ du succès définitif. Après Angers, la plupart des grandes villes, Lyon et Marseille, Nantes et Lille, se mettent peu à peu en mouvement et il est permis d'espérer que l'heure de l'émancipation provinciale ne tardera pas à sonner.

On ne saurait s'étonner que la question si grave de la décentralisation artistique se pose à propos de M. Reyer, l'auteur de *Sigurd* étant un des compositeurs français qui ont le plus cruellement et le plus injustement souffert de l'état de choses que nous déplorons.

On sait la haute valeur de *Sigurd*. S'il nous fallait caractériser, en peu de mots, le bel ouvrage de M. Reyer, nous en louerions de préférence l'accent héroïque et religieux, en même temps que le charme poétique. Le rôle de la Valkyrie y est magistralement tracé, avec ce mélange de grandeur et d'humaine tendresse qui en fait le mérite supérieur. Dès qu'elle parle, on reconnaît la déesse — *Incessu patuit dea* — mais la déesse qui a revêtu notre humanité. Citons, parmi les morceaux les plus inspirés, l'incantation des fleurs, au dernier acte, cette admirable phrase d'où s'exhale un parfum tout berliozien. De telles beautés font passer sur certaines défaillances et sur quelques défauts d'orchestration.

Salammbô est-elle au niveau de *Sigurd*? Nous ne le pensons pas. Les inégalités s'y montrent plus fréquentes et plus accusées. En revanche,

les belles pages y sont du même ordre supérieur et — chose digne de remarque — du même caractère : les scènes religieuses et les côtés poétiques du rôle de l'héroïne, voilà ce qui a le plus heureusement inspiré M. Reyer.

On pourrait dire de M. Massenet qu'il est du « petit nombre des élus », de ceux à qui la fortune a souri, dès leur premier pas dans la carrière. Tout jeune, il a mis la main sur le succès et, ce qui vaut mieux, le succès lui est resté fidèle. Son premier grand ouvrage dramatique, le *Roi de Lahore* (1877), a pleinement réussi, à l'étranger comme en France. On n'a pas oublié le charmant arioso du baryton, le délicieux ballet, si plein d'harmonies exquises et de détails d'instrumentation d'un effet absolument nouveau, l'incantation enfin, page grandiose, d'une sonorité superbe, d'une ampleur magistrale. Le *Cid* et *Esclarmonde* sont autant d'étapes nouvelles dans la brillante carrière du compositeur. Bien que la grâce et le charme soient la caractéristique du talent de M. Massenet, il ne faudrait pas

en conclure que la force lui manque; l'incantation du *Roi de Lahore*, les stances du *Cid* et la chevauchée d'*Esclarmonde* sont là pour prouver le contraire.

M. Saint-Saëns est, avant tout, un symphoniste, disons mieux, le chef de notre école symphonique contemporaine. Le nommer, c'est évoquer le souvenir des *Poèmes symphoniques*, des *Concertos*, du *Déluge*, de la *Symphonie en ut mineur*, dont on n'a pas oublié le récent et vif succès à la Société des concerts. A ceux qui prétendaient que son talent n'était pas fait pour le théâtre, *Henri VIII* s'est chargé de donner une réponse sans réplique. Quoi de plus inspiré que ce magnifique final du premier acte, si passionné, si mélodique et si vocal à la fois? Le quatrième acte, avec la poétique rêverie de Catherine et l'admirable quatuor, atteint au niveau des chefs-d'œuvre. Sans égaler *Henri VIII*, *Étienne Marcel* et *Proserpine* renferment des pages magistrales. Mais l'ouvrage que nous préférons, dans le répertoire dramatique de M. Saint-Saëns, c'est le plus anciennement écrit, *Samson et Dalila*, où

le maître a tracé de merveilleuse façon la figure voluptueuse et perfide de Dalila. Nulle part, il n'a été aussi personnel, aussi hautement original. Pourquoi n'ajouterions-nous pas que nous rêvons toujours de voir M. Saint-Saëns aux prises avec le genre comique? Il y a, dans l'ensemble de son œuvre, — voyez la *Danse macabre*, le *Derviche* et tant d'autres morceaux pleins de fantaisie et de verve entraînante, — une bonne humeur, un esprit tout personnels qui, répandus dans la grande comédie musicale, feraient quelque chose de très nouveau, d'absolument original. Depuis longtemps, nous réclamons ce chef-d'œuvre que M. Saint-Saëns a sûrement dans la tête et jusqu'au bout des doigts... Il ne semble pas s'en douter!

Quelle carrière que celle de M. Lalo! A ceux que le découragement envahit nous citerons l'exemple fortifiant de ce compositeur éminent, qui a si longtemps et si vaillamment attendu l'heure du succès. Qu'il a dû lui être pénible de voir passer sous ses yeux tant de médiocrités triomphantes, jouer et, — ce qui est

impardonnable, — rejouer des auteurs sans talent, qui n'avaient acquis quelque notoriété qu'à force d'insuccès, pendant que ses propres ouvrages, la *Conjuration de Fiesque* et le *Roi d'Ys*, étaient partout repoussés ! Enfin, il a vu le jour, ce *Roi d'Ys*, écrit depuis dix ans, et l'on a salué un maître. Le succès dure encore; il n'est pas près de finir et l'Europe entière ne tardera pas à applaudir un ouvrage rempli de poésie et de tendresse, de grandeur parfois, et qui témoigne d'une suprême habileté dans l'art de manier l'orchestre.

L'un des plus heureux parmi les contemporains est, sans contredit, M. Joncières qui, sans parler d'ouvrages de médiocre importance, a pu prouver, à deux reprises, dans *Dimitri* et le *Chevalier Jean*, qu'il était doué d'un rare instinct scénique et de réelles qualités mélodiques. C'est un artiste de l'école de Weber et de Schubert, qu'il rappelle parfois, non sans bonheur.

M. Guiraud a été moins favorisé et nous attendons encore l'ouvrage lyrique qui lui permettra de déployer les dons précieux dont *Piccolino*

nous a donné, en quelque sorte, l'avant-goût.

Nous arrivons à des musiciens qui, pour la plupart, n'ont pas eu, jusqu'ici, l'occasion de donner toute leur mesure. Apprécier leur œuvre et la portée de leur talent serait téméraire. Aussi nous bornerons-nous à jeter un coup d'œil rapide sur la production dramatique contemporaine. L'avenir seul dira ceux qui méritent de sortir de la foule. Citons donc, au hasard de nos souvenirs et sans aucun ordre, les agréables pastiches, notamment l'*Amour médecin* de M. Poise, qui a toujours l'air d'un revenant du XVIIIe siècle ; *Patrie*, de M. Paladilhe — un brillant succès — ; la *Coupe du Roi de Thulé*, de M. Diaz ; *Aben-Hamet*, de M. Théodore Dubois ; *Maître Ambross*, de M. Widor ; les *Amants de Vérone*, de M. le marquis d'Ivry ; *Hamlet* de M. Hignard ; le *Bravo*, *Egmont*, *Richard III* et la *Dame de Montsoreau*, de M. Salvayre ; *Don Pedro de Zalamea*, *Jocelyn* et *Dante*, de M. Godard ; *Zaïre*, de M. Véronge de la Nux ; une autre *Zaïre*, de M. Charles Lefebvre, exécutée, en 1887, au théâtre de Lille [1] ; *Gwendoline* de M. Chabrier

1. Nous ne pourrions pas, sans injustice, passer sous silence

et l'*Ondine* de M. Rosenleker, jouées, la première à Bruxelles, la seconde à Liège; *Tabarin* et les *Folies amoureuses* (1891), de M. Emile Pessard; la *Basoche* (1890), de M. Messager; *Velleda*, de M. Lenepveu, représentée à Londres, il y a une dizaine d'années et, tout récemment, à Rouen; le *Vénitien*, de M. Albert Cahen, et la *Coupe et les Lèvres*, de M. Canoby, dont nous avons eu l'occasion de parler plus haut... liste forcément incomplète et qui n'a d'autre prétention que de rappeler les noms d'un certain nombre d'ouvrages contemporains dont plusieurs peuvent être appelés à une brillante fortune.

***

Nous avons laissé la musique instrumentale au temps de Beethoven. Il nous reste à voir ce qu'elle devint entre les mains des successeurs de ce maître des symphonistes présents et futurs.

une autre tentative de décentralisation, — non moins éphémère, malheureusement, que celle de Lille, — dont a bénéficié notre ouvrage, l'*Épée du Roi*, représentée en 1884, au théâtre d'Angers, alors dirigé par MM. Bordier et de Romain.

Ainsi que nous le disions précédemment, Beethoven a porté si haut et si loin la perfection, dans le fond comme dans la forme, que tout ce qu'on peut demander à ceux qui le suivront c'est de ne pas demeurer trop au-dessous de l'inimitable modèle.

Schubert, le chantre inspiré du *lied*, n'avait pas fait d'études assez solides pour porter sans faiblir le poids d'une telle succession. Ses symphonies et sa musique de chambre, ainsi que ses œuvres pour le piano, remplies d'idées charmantes, admirables parfois, laissent voir, à côté de passages inspirés, des développements arides, des épisodes mal agencés, qui nuisent singulièrement à l'effet général.

Weber, que ses ouvertures placent au premier rang des symphonistes, n'est pas à la même hauteur dans l'ensemble de sa musique instrumentale.

Mendelssohn, au contraire, a écrit des œuvres de premier ordre et il faut reconnaître en lui l'un des plus grands, sinon le plus grand des successeurs de Beethoven. Ses symphonies surtout les deux en *la* majeur et mineur, sont de véritables chefs-d'œuvre, tant au point de

vue des idées que sous le rapport de la forme et du coloris instrumental, à la fois éclatant et sobre, pittoresque, poétique et d'une extrême variété.

Il convient d'ajouter que Mendelssohn a trouvé le secret de s'élever au-dessus de Beethoven dans un genre que celui-ci avait déjà illustré de son génie : la musique symphonique appliquée à une œuvre dramatique, à l'état épisodique et accessoire. Le *Songe d'une Nuit d'été*, qui se compose d'une ouverture, d'entr'actes et de mélodrames composés pour la pièce de Shakespeare, est un ouvrage plus développé et plus parfait que l'*Egmont* de Beethoven. Le *Songe* présente même cette particularité que Mendelssohn y trouva, presque du premier coup — c'est à dix-huit ans qu'il en écrivit la plupart des morceaux — ses inspirations les plus poétiques et les plus personnelles.

Schumann, qui ne le cède point à Mendelssohn en fait d'invention ou de facture, était loin de l'égaler dans l'art de manier les instruments. Il s'ensuit que ses symphonies sont plus intéressantes au piano qu'à l'orchestre. Sa musique de chambre est pleine de

saveur, bien qu'étrange parfois: il s'y trouve des œuvres de toute beauté, le fameux quintette, par exemple, avec sa marche funèbre si saisissante. A l'exemple de Mendelssohn, il a composé, pour le *Manfred* de lord Byron, une œuvre absolument remarquable, la plus parfaite peut-être qui soit sortie de sa plume.

Parmi les disciples de Schumann, nous apercevons deux maîtres : l'un, Joachim Raff, qui a eu le tort de se laisser aller à une trop grande facilité de plume, mais qui a pourtant écrit un véritable chef-d'œuvre, la symphonie dite : *Dans la forêt*; l'autre, M. Brahms, dont la musique de chambre — les sextuors en particulier — et les symphonies figurent parmi les œuvres les plus remarquables de l'époque contemporaine.

Mentionnons encore MM. Goldmark et Max Bruch, auteur d'un beau concerto pour violon. Nous oublions certainement plus d'un artiste de mérite. On comprendra que nous devons nous borner ici à un coup d'œil très sommaire sur l'école symphonique allemande.

***

La plupart des compositeurs que nous venons de nommer ont cela de commun qu'ils se sont adonnés — généralement avec succès — à un genre, noble entre tous, intermédiaire entre la symphonie et le drame, l'oratorio et la musique religieuse. On sait la haute valeur d'*Élie* et de *Paulus* de Mendelssohn; le second, plus fortement charpenté, écrit sous l'influence du grand Bach, que Mendelssohn étudiait avec passion à cette époque de sa vie; le premier, *Élie*, plein de poésie et de charme, d'une inspiration plus personnelle peut-être. Le *Paradis et la Péri* de Schumann, ainsi que la *Vie d'une rose*, ont des pages exquises, tandis que *Faust*, inégal, parfois obscur et bizarre, renferme des morceaux d'une superbe envolée. De M. Brahms, nous ne connaissons qu'un *Requiem* allemand, œuvre magistrale, moins grandiose sans doute, moins puissante que le chef-d'œuvre de Mozart, mais où l'on remarque des parties en pleine lumière d'un effet saisissant.

Nous terminerons cet aperçu des symphonistes allemands par un coup d'œil sur l'œuvre de Frantz Liszt qui, plus qu'aucun de ceux que nous venons de passer en revue, a exercé une influence directe sur notre école symphonique contemporaine.

Pour la masse du public, Liszt ne fut pas autre chose qu'un pianiste prodigieux. Il est temps, cependant, qu'on sache que, le virtuose disparu, l'œuvre reste considérable à tous égards.

Outre la musique de piano, avec laquelle tout grand virtuose et, mieux encore, tout artiste qui écrit pour cet instrument est obligé de compter, des messes et des oratorios, *Christus* et *Sainte Élisabeth*, qui renferment des parties admirables, l'œuvre symphonique est ce que le maître hongrois a laissé de plus remarquable. Liszt a ouvert, avec le *Poème symphonique*, un champ nouveau à la musique instrumentale, et c'est par là qu'il mérite d'être considéré comme l'un des pères de notre école française. Nous ne prétendons pas que tout soit à louer dans Liszt, mais son œuvre porte incontestablement la marque d'une puissante indivi-

dualité. Trop souvent, les idées sont courtes, sans grand souffle; mais quand le maître rencontre une phrase vraiment belle et inspirée, — et le fait n'est pas si rare, — il excelle à la développer, à en tirer un magnifique parti.

Parmi les douze compositions, d'importance inégale, comprises sous le nom de *Poèmes symphoniques*, nommons le *Tasse* (*Lamento e Trionfo*), les *Préludes*, d'après Lamartine, *Mazeppa* enfin, œuvres pleines d'imagination; de fantaisie étincelante et d'un coloris instrumental merveilleux.

***

Le véritable fondateur de l'école symphonique française est Hector Berlioz. Mais avant ce maître puissant et original, d'autres avaient eu le mérite, en un temps où la symphonie n'était guère en honneur chez nous, de consacrer leurs efforts et leur talent à cette noble délaissée. Après Gossec, qui fit, la même année que Haydn, des essais de symphonie que le génie de son rival devait faire promptement oublier, Cherubini fut le seul à cultiver sé-

rieusement le genre instrumental, et ses quatuors mériteraient d'être plus connus. Méhul a prouvé, dans l'ouverture du *Jeune Henri*, qu'il eût été capable de se distinguer dans la symphonie, si le goût de ses contemporains n'avait été tourné exclusivement vers le théâtre.

Le premier compositeur français — et encore était-il à demi Anglais ! — qui s'adonna sérieusement au genre instrumental, fut Onslow, qui, de 1820 à 1850, écrivit des œuvres estimables, bien que généralement froides. Il convient de lui préférer Henri Reber, à qui la grâce et le sentiment délicat ne faisaient certes pas défaut, et qui n'eut que le tort de reprendre l'art au point où l'avaient laissé Haydn et Mozart, sans tenir compte de l'œuvre colossale de Beethoven. Et, après tout, faut-il l'en blâmer? Eût-il été sage d'exiger de Reber des ouvrages aux vastes proportions, aux hardies tendances, quand son talent exquis, mais un peu timide, se plaisait de préférence dans les régions tempérées de l'art?

Ce que nous venons de dire de Reber, nous pouvons l'appliquer absolument à un compositeur vivant, M. Théodore Gouvy, dont

l'œuvre, pour être conçue dans un style voisin de celui d'Haydn et de Mozart, n'en est pas moins d'une réelle valeur et fort appréciée de nos voisins d'Allemagne, dont nous sommes loin d'égaler l'esprit de tolérance et l'éclectisme. Quant à Félicien David, qui passa naguère pour un symphoniste, son bagage instrumental serait nul, si l'on ne trouvait, dans ses œuvres vocales, notamment dans le *Désert*, des danses pleines de grâce et d'un coloris charmant. Mais il a laissé, en revanche, deux ouvrages du genre oratorio, ce même *Désert* et *Christophe Colomb*, qui lui assurent, avec *Lalla Roukh*, dont nous avons parlé ailleurs, une place brillante parmi les compositeurs de notre temps. Le *Désert* est une œuvre vraiment originale, riche en inspirations poétiques, et qui parfois, notamment dans le chœur final de la première partie, atteint à une indéniable majesté.

Le premier qui devait, chez nous, prendre place parmi les maîtres du genre symphonique, est Hector Berlioz, dont nous avons apprécié plus haut l'œuvre dramatique. Con-

trairement aux compositeurs français qui l'avaient précédé et dont nous venons de rappeler l'effort consciencieux, mais un peu timide, c'est l'œuvre de Beethoven, dans ce qu'elle a de plus hardi, que Berlioz prendra pour point de départ. C'est l'idéal vers lequel il tendra, sans rien abdiquer de sa propre et curieuse individualité.

Cette individualité, si tranchée, devait s'accuser vigoureusement, j'allais dire brutalement, dès les premiers ouvrages, avec l'ouverture des *Francs Juges* et la Symphonie fantastique, qui datent de 1828. Berlioz comptait vingt-cinq ans à peine. Entré relativement tard dans la carrière, après une première instruction musicale quelque peu négligée, il était loin d'avoir toute l'habileté technique nécessaire. Et pourtant il y a, dans cette Symphonie fantastique, œuvre bizarre, incohérente, une telle abondance de sève, d'imagination créatrice, un tel instinct de la palette instrumentale qu'on se laisse aller à l'écouter avec un vif intérêt, sinon avec un plaisir sans mélange. *Harold en Italie* (1834) et le *Requiem* (1837) attestent un progrès considérable dans le talent du maître qui, avec

Roméo et Juliette (1839), atteint son plein épanouissement. Désormais la main était ferme et celui qui venait d'écrire le bal chez Capulet, la scène d'amour et surtout le scherzo de la Reine Mab était bien un maître symphoniste. Les deux chefs-d'œuvre allaient paraître, la *Damnation de Faust* et l'*Enfance du Christ*, la première si riche en oppositions heureuses, si sombre et si passionnée à la fois, où l'évocation terrible de l'Enfer contraste si puissamment avec les séductions enchanteresses du monde invisible des génies; la seconde, dont on ne se lasse pas d'admirer le sentiment profond, la douce sérénité, dont la deuxième partie, la *Fuite en Égypte*, est un pur chef-d'œuvre d'expression et de grâce idéale.

*
* *

On remarquera que, passant en revue l'œuvre symphonique d'Hector Berlioz, nous nous sommes attaché à en faire ressortir la valeur intrinsèque, sans la moindre allusion aux tendances descriptives de l'auteur. C'est qu'il y avait, dans cette question, la matière

d'une étude spéciale, particulièrement délicate, que nous allons aborder enfin, après l'avoir plusieurs fois ajournée.

Au seuil de l'art contemporain, cette nouveauté qui a nom la musique descriptive se dresse tout à coup devant le regard de l'observateur étonné. Ce n'est pas qu'on n'eût depuis longtemps tenté de faire de la musique imitative, de peindre avec les sons. L'idée est de tous les âges et nous avons vu, au XVIe siècle, le vieux Clément Jannequin faire une *Bataille de Marignan*, qui compte parmi les productions remarquables de l'époque. Mais l'essai fut bientôt jugé puéril et il faut aller jusqu'à Hændel et Haydn, pour retrouver, dans *Israël en Égypte*, et dans la *Création* quelques tentatives passagères sur lesquelles il est prudent de ne pas insister.

Un Français, Lesueur, poussa plus loin dans cette voie qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé, plus loin même, il faut l'espérer, que tous ceux qui viendront après lui. Il faut lire, dans l'intéressant ouvrage d'Octave Fouque : *Les Révolutionnaires de la musique*, le très curieux chapitre consacré à Lesueur. On se rendra

compte que tout ce qu'on a osé depuis, sur le terrain de la musique imitative, n'est qu'un jeu d'enfant, en regard des prétentions de l'auteur des *Bardes*. « L'objet de la musique doit être l'imitation » : telle est la profession de foi de Lesueur, qui continue sans la moindre hésitation : « Exprimez, peignez! Plus de barrières! Que la poésie, le pittoresque ne soient plus l'apanage de la littérature et des peintres; que le compositeur embrasse tous les arts dans la même étreinte. » Et, joignant l'exemple au précepte, Lesueur prétend expliquer, dans un volumineux programme, non seulement le plan de l'ouvrage, mais la portée philosophique de chaque passage, de chaque groupe de notes. Écoutez ces quelques lignes de la glose qui acompagne l'*Oratorio de Noël* :

OUVERTURE

Prophétie sur la naissance du Rédempteur.

« On se proposera, dans le début de l'ouverture, de rappeler plusieurs prophéties sur la naissance du Messie. Pour cela, un trait imposant sera d'abord exécuté par tous les instruments à cordes et les instruments à vent,

mêlés aux inflexions sombres des trombons (*sic*)... Bientôt trois trombons se détacheront du reste de l'orchestre pour faire entendre une annonce imposante, à laquelle devra succéder une musique dont l'harmonie grave, sombre, pourra inspirer une certaine horreur sacrée... »

Et plus loin, à propos d'un mouvement de marche, Lesueur continue ainsi : « On devra disposer la valeur des notes... de manière qu'elles fassent entendre le rythme d'un vers hexamètre (!!). »

Quelques lignes encore, qui ont bien leur prix. Se proposant de faire un morceau symphonique sur la *Délibération des Bergers* et leur marche vers Bethléem, « on fera entendre, dit Lesueur, une symphonie dans laquelle on s'efforcera de donner l'idée d'une délibération quelconque, que les auditeurs reporteront facilement à la situation actuelle. »

Donner par la musique l'*idée d'une délibération!!* Quelle puérilité !

Si nous avons attendu jusqu'à l'époque contemporaine pour examiner la thèse de la musique descriptive, c'est que tous les essais

auxquels nous venons de faire allusion — y compris ceux de Lesueur outre qu'ils sont restés isolés, n'ont pas eu, à dire vrai, la moindre portée artistique et qu'il n'y faut voir que de grossières ébauches. Il faut arriver aux maîtres modernes pour trouver, en même temps qu'une tendance assez fréquente, des œuvres supérieures que l'école descriptive peut revendiquer, avec plus ou moins d'apparence. Ce qu'il y a de fondé dans cette prétention ou, pour élargir le débat, ce qui se trouve de vérité, d'invention heureuse dans la doctrine nouvelle, nous allons nous efforcer de le montrer, sans parti pris d'aucune sorte, évitant aussi bien l'enthousiasme irréfléchi que le dénigrement injuste. Tenons-nous en garde, surtout, contre les excès de sévérité à l'égard du temps présent, ce qui est un travers vieux comme le monde, si l'on en croit l'adage latin : *Laudator temporis acti.*

Que le peintre s'efforce de mettre sous nos yeux l'image de la mer, les feux du soleil couchant ou tout autre spectacle de la nature, il en a le pouvoir. Le crayon et le pinceau

rendront ces images vivantes, au point que l'homme le plus ignorant ne pourra méconnaître l'intention de l'artiste.

Le poète, à son tour, pourra donner la vie à ses tableaux, non pas, comme le peintre, en les représentant sous une forme matérielle, mais en les décrivant à l'aide de mots propres à éveiller chez le lecteur la vision fidèle de ce qu'il décrit.

Tel n'est pas le cas du musicien, qui ne saurait se jeter dans cette voie sans s'exposer aux plus cruelles mésaventures. Et comment s'en étonner? Essentiellement idéale, parce qu'elle a pour langage le son, le plus immatériel des moyens d'expression, la musique est de tous les arts le moins fait pour peindre les choses matérielles. Et quand le musicien s'obstine à rendre les effets familiers au peintre et au poète, quand il prétend représenter la lumière et les bois, le bruit de la mer et les voix de la tempête, il se condamne d'avance à une infériorité certaine.

Je sens venir l'objection. Que faites-vous, dira-t-on, de ces chefs-d'œuvre où les maîtres ont abordé si heureusement le genre descrip-

tif? Que direz-vous de la *Symphonie pastorale*, du *Songe d'une nuit d'été*, de *Manfred*, de l'œuvre entière de Berlioz, des poèmes symphoniques de Liszt et de tant d'ouvrages contemporains conçus dans cet ordre d'idées? — Nous allons nous faire comprendre.

Que l'effet pittoresque soit recherché dans une certaine mesure, nous n'y voyons nul inconvénient, nous y trouvons même un agrément qui a son prix, si l'élément descriptif demeure au second plan, la première place restant au sentiment. Tel est le cas de la presque totalité des ouvrages que nous venons d'énumérer. Si, à titre d'exemple, nous prenons la *Pastorale*, nous reconnaîtrons que Beethoven a prétendu y rendre, non pas la beauté du paysage ou le murmure du ruisseau, mais, comme il le dit lui-même dans une courte légende, les « *sentiments de l'homme*, à l'aspect d'une belle campagne... » C'est l'homme qu'il voit partout; ou, pour mieux dire, c'est lui-même qu'il a voulu peindre, et ce sont les mouvements les plus intimes de son âme, tour à tour rêveuse, attendrie, joyeuse et tourmentée, qu'il nous livre dans

ces pages pleines de fraîcheur et d'émotion ; sans doute, il chante la nature, mais embellie par la présence de l'homme, illuminée par le rayonnement de l'âme.

Dans l'orage même, celui de tous les effets physiques que le musicien peut le plus facilement traduire, Beethoven a-t-il songé à égaler le tumulte des vents, le bruit de la foudre? Si tel eût été son but, il n'aurait pas manqué d'employer la grosse caisse, tout indiquée pour la circonstance, et de faire appel à la masse des instruments les plus formidables. Loin de là, l'orage de la *Pastorale* est relativement peu bruyant ; ce n'est qu'après une longue préparation — et pour un instant — qu'il déchaîne le groupe des cuivres. Tant il est vrai qu'il n'a visé qu'à rendre les sentiments de l'âme en présence du bouleversement de la nature. Mais, à l'aide de ces rythmes brisés, de ces harmonies audacieuses, de ces mélodies haletantes, de ce *crescendo* si habilement prolongé, quelle scène terrifiante il a produite et que l'homme se sent petit devant cette formidable puissance de destruction!

Passons à une des pages de Berlioz qu'on

pourrait, en apparence, nous opposer avec le plus de raison, la Course à l'abime de la *Damnation de Faust*. Certes, le maître n'y a pas reculé, nous le reconnaissons, devant certains effets d'un réalisme audacieux. Mais comment ne pas entendre, par-dessus le bruit de la chevauchée infernale, plus haut que l'horrible cri des oiseaux de nuit, les voix des jeunes filles en prière, que Méphistophélès écrase sans pitié sous le galop furieux de son cheval, et le rire affreux de Satan et les cris éperdus de Faust, irrésistiblement entraîné?

On nous dispensera de pousser plus loin l'examen. Aussi bien ferons-nous sagement de donner la parole à un maître symphoniste, qui ne dédaigne pas, comme naguère Berlioz, de prendre parfois la plume du critique. M. Saint-Saëns a écrit, sur ce sujet, plus d'une page remarquable. On nous saura gré d'en citer un fragment. Dans une fort belle étude sur Liszt, l'auteur de *Samson et Dalila* s'exprime ainsi, à l'occasion du poème symphonique *Mazeppa*.

« L'imitation physique du galop du cheval y est tout à fait secondaire et nullement

réaliste, comme pourraient le craindre les ennemis de la musique descriptive... Au milieu de la course furieuse de l'orchestre, ressortent avec intensité des phrases chantantes qui disent à merveille ce qu'elles veulent dire. Le cheval dévore l'espace, *mais tout l'intérêt est concentré sur l'homme qui souffre et qui pense.* Vers le milieu de la composition, on sent comme l'impression d'une immensité sans bornes; cheval et cavalier fuient dans la steppe illimitée, et le regard de l'homme sent confusément, plus qu'il ne les voit, les mille détails de l'étendue. Il y a là un merveilleux effet d'orchestre. Les instruments à corde, divisés à l'extrême, font entendre du haut en bas de l'échelle une foule de petits sons de toute espèce, liés, détachés, pincés, avec le bois de l'archet même, et du tout résulte une sorte de crépitation harmonieuse d'une excessive ténuité, toile de fond sonore, sur laquelle s'enlève, comme au premier plan, une phrase plaintive et touchante... »

Ainsi le grand et inépuisable sujet d'étude, pour l'artiste et le musicien en particulier, est

encore et toujours l'homme avec ses sentiments et ses passions, ses joies et ses douleurs.

S'il est une vérité banale, à force d'être vraie, c'est que toute règle a ses exceptions. Aussi reconnaissons-nous sans peine que, dans certaines pages, Mendelssohn et Schumann, Berlioz et Liszt ont eu l'élément descriptif pour objectif principal. Mais nous ne croyons pas qu'aucun de ces maîtres ait osé, — ce qu'a osé M. Saint-Saëns, dans *Phaéton*, — écrire une œuvre entière, courte d'ailleurs, sur une donnée d'où le sentiment se trouve absolument exclu et qui semble le commentaire de quelque tableau ou le résumé de quelque poème. Qu'on en juge par la notice qui précède l'ouvrage : « Phaéton a obtenu de conduire dans le ciel le char du Soleil, son père. Mais ses mains inhabiles égarent les coursiers. Le char flamboyant, jeté hors de sa route, s'approche des régions terrestres. Tout l'univers va périr embrasé, lorsque Jupiter frappede sa foudre l'imprudent Phaéton. »

Mettant de côté toute idée préconçue, nous n'hésitons pas à reconnaître que cette pièce instrumentale est, au même titre que le *Rouet d'Omphale* et la *Danse macabre*, un véritable

bijou musical, plein de fantaisie et d'imagination, d'une richesse d'instrumentation sans pareille. La musique descriptive ne comptât-elle à son actif que *Phaéton* et la *Danse macabre*[1] de M. Saint-Saëns, ce serait assez pour imposer une certaine réserve à ses adversaires.

Et pourtant, qu'on ne s'y trompe pas! Là n'est point le but de notre art qui est de charmer, d'émouvoir et non pas d'étonner. Le large, l'infini domaine du sentiment, veut-on, sous prétexte de nouveauté, de coloris instrumental, de je ne sais quelles autres inventions, le remplacer par la peinture de la nature inintelligente et matérielle? Les mille bruits de la nature, la mer et les bois, la lumière et l'ombre, les clameurs d'êtres fantastiques, voilà donc ce qui remplacerait le cri du cœur, les nobles transports de l'âme, les larmes, la douleur, l'amour, tout ce qui fait l'homme, tout ce qui fait le génie?

En résumé, s'il convient de se garder de toute théorie exclusive, nous avons pourtant le droit de conclure que le genre descriptif a ses

1. Le sentiment occupe, dans le *Rouet d'Omphale*, une place beaucoup plus importante que dans les autres pièces.

périls et que, pour une page réussie, comme *Phaéton*, il serait facile de citer vingt médiocrités où le programme et les recherches imitatives n'ont eu d'autre objet que de cacher, sous une fantaisie orchestrale plus ou moins brillante, la pauvreté des idées, l'absence d'expression et de forme.

Nous venons, incidemment, de passer en revue plusieurs ouvrages de M. Saint-Saëns. Il nous reste beaucoup à dire, son œuvre allant bien au delà du poème symphonique. Musique de chambre et de piano, concertos pour divers instruments, oratorios et musique religieuse, il a tout abordé et souvent s'est montré supérieur. Citons, parmi les œuvres les plus saillantes, la magnifique Symphonie en *ut* mineur, où le maître a groupé, avec un art achevé, toutes les ressources de l'instrumentation moderne, y compris le piano et l'orgue, qui font leur partie dans cet ensemble imposant; dans le genre oratorio, le *Déluge*, dont la partie symphonique est une des pages les plus puissantes qu'ait écrites M. Saint-Saëns. Certes, la part y est faite, comme il convenait, à la

description. Mais combien plus grande est celle de l'expression! Écoutez avec quel art l'auteur fait monter le flot qui doit engloutir toute créature; avec quel art supérieur encore il fait grandir l'épouvante des derniers êtres vivants. Ainsi, le sentiment humain, la terreur domine partout, planant au-dessus de cet océan d'ondes sonores.

M. Massenet, qui est surtout un musicien de théâtre, a dû, comme tant d'autres, débuter au concert. C'est une nécessité qu'il ne saurait maudire, puisqu'elle lui a permis d'écrire de remarquables suites pour orchestre. Les *Erynnies*, qui comprennent de la musique de scène et d'entr'actes, ont été composées sur le drame de M. Leconte de Lisle. C'est un des chefs-d'œuvre du genre, qu'on peut placer à côté de l'*Arlésienne* de Bizet, au-dessus du *Struensée* de Meyerbeer. Mais c'est surtout l'oratorio, si voisin du drame, qui a eu les préférences de M. Massenet. *Marie-Magdeleine* et *Ève* sont des ouvrages de grande valeur.

M. Gounod, qui n'a jamais prétendu aux

lauriers du symphoniste, occupe une des premières places dans le genre oratorio, grâce aux chœurs d'*Ulysse*, à *Rédemption* et surtout à son dernier ouvrage, *Mors et Vita*, œuvre d'une conception poétique absolument grandiose, qui contient des pages d'une réelle majesté.

Nous n'avons rien à dire ici de MM. Ambroise Thomas, Reyer et Delibes, qui se sont exclusivement adonnés au genre dramatique : on sait qu'ils y ont fait une ample moisson de gloire.

Avant de conquérir sa place au théâtre, M. Lalo avait, depuis longtemps, la réputation d'un maître symphoniste. Il la devait à des ouvrages peu nombreux, mais d'une indiscutable valeur, au premier rang desquels figurent les concertos, la Symphonie en *la*, le Concerto espagonl et cette *Rapsodie norvégienne*, si colorée, si poétique, un des ouvrages préférés du public des concerts. La musique de chambre de M. Lalo a droit aussi à une place d'honneur.

César Franck mérite également de figurer au

premier rang des symphonistes contemporains. Comme M. Saint-Saëns, il a tout abordé, depuis la musique de chambre, le poème symphonique (le *Chasseur maudit*, les *Eolides*) et la grande symphonie, jusqu'à la musique religieuse, y compris l'oratorio. Quelque intérêt qu'on puisse trouver aux œuvres purement instrumentales, nous avouons nos préférences pour les oratorios, *Rédemption* et les *Béatitudes*. Il y a, surtout dans les *Béatitudes*, une puissance de conception, une richesse d'invention qui placent l'auteur parmi les maîtres les plus originaux de notre temps.

La mort si prompte et si inattendue de César Franck nous permet de sortir de notre réserve et de donner à notre pensée toute sa force. L'œuvre laissée par le maître est considérable et, sans entrer dans des détails que notre travail ne comporte pas, nous chercherons à en dégager le caractère essentiel, l'individualité.

Certes, la grandeur et la force éclatent à chaque page des *Béatitudes*. Où trouver, d'autre part, plus d'ampleur dans le développement musical, plus d'audace heureuse dans les com-

binaisons que dans le quintette en *fa* mineur et le quatuor à cordes, plus de poésie et de tendresse que dans *Psyché*, plus de grâce mystique que n'en exhale *Rédemption*[1] ?

Toutes ces qualités, dont César Franck a fait preuve à un éminent degré, ne sont pourtant pas ce qui constitue la marque essentielle et spéciale de son génie. Si chacune d'elles a eu son heure d'épanouissement, suivant les nécessités de l'œuvre, il en est une autre qui se retrouve partout, dans les pages les plus simples aussi bien que dans les compositions les plus vastes, dans les oratorios comme dans les drames lyriques et les œuvres symphoniques, toujours abondante, naturelle et spontanée : c'est l'*originalité harmonique*.

Contester le don mélodique à un pareil maître serait folie, et nous ne nous arrêterons pas à prouver que son œuvre abonde en beaux chants; mais il est hors de doute que César Franck a manié le contrepoint comme per-

1. Il est à peine besoin de dire que la *Rédemption* de César Franck n'a, avec celle de M. Gounod, d'autre ressemblance que le nom. Si la tendance religieuse est la même, les deux poèmes diffèrent absolument.

sonne, qu'il a jeté dans le monde musical une incroyable quantité d'harmonies nouvelles, se présentant sous les formes les plus imprévues et constituant un riche trésor, où puisera l'avenir pendant de longues années.

César Franck est un penseur. Sa place, dans l'histoire de la musique, est à côté de Bach.

Donnons enfin un souvenir au regretté Alexis de Castillon, disparu à la fleur de l'âge, qui semblait promettre un grand symphoniste.

***

Il nous faut maintenant nommer, un peu au hasard et sans ordre, un certain nombre de compositeurs qui se sont fait une place dans la musique symphonique. L'heure n'est pas venue d'apprécier l'importance de leur œuvre, d'autant que la plupart d'entre eux n'ont pu jusqu'ici donner qu'une idée très incomplète de leur valeur. Citons donc, au courant de nos souvenirs, le *Carnaval* et la *Chasse fantastique* de M. Guiraud, le *Sapho* du regretté Louis Lacombe, le *Paradis perdu* de

M. Dubois, le *Tasse* de M. Benjamin Godard, la *Tempête* de M. Duvernoy, *Loreley* des frères Hillemacher, le *Chant de la Cloche* et les ouvertures de *Wallenstein* de M. d'Indy, *Rubëzahl* de M. Hue, *España* de M. Chabrier, *Éloa* de M. Charles Lefebvre, la *Nativité* de M. Maréchal, *Lénore* de M. Henri Duparc, les *Argonautes*, *Ludus pro patria*, *Irlande* et *Au pays bleu* de mademoiselle Augusta Holmès.

Nommons encore MM. Ch. Lenepveu, Pfeiffer, Camille Benoît, Chausson, Chapuis, Chaumet, A. Cahen, de Meaupou, de Boisdeffre, Boellmann, Alfred Bruneau, Marty, Vidal, Pierné, Chevillard, Puget, madame la vicomtesse de Grandval, mademoiselle Chaminade; et, parmi les compositeurs provinciaux dont le nom est connu à Paris, MM. J. Bordier et L. de Romain d'Angers, Paul Lacombe de Carcassonne.

Encore une fois, nous avons conscience d'être incomplet; mais qu'importe? Les nomenclatures de ce genre sont forcément inexactes, et qui pourra dire les changements que dix ans écoulés apporteront au sort des musiciens qui mènent aujourd'hui la lutte pour la vie?

*
* *

Nous avons cru devoir signaler précédemment les périls du genre descriptif et plus particulièrement du style imitatif, qui en est l'aggravation. Est-ce à dire que, à notre avis, il ne saurait y avoir désormais, pour les symphonistes, d'autre issue que les formes classiques de l'ouverture et de la symphonie? Soutenir une pareille thèse serait faire preuve d'un esprit bien étroit. La forme du *poème symphonique* — sorte de pièce instrumentale, sur une donnée littéraire — a sa valeur qu'on ne peut méconnaître. Allons plus loin. Le programme bien entendu et sagement appliqué ouvre à l'imagination du musicien des horizons nouveaux, en même temps qu'il facilite au public l'intelligence de l'œuvre. Ce qui nous semble périlleux, redisons-le en résumant notre pensée, c'est la traduction des phénomènes naturels, l'envahissement par les compositeurs du domaine propre à la peinture et à la poésie. Mais, en revanche, tant que le musicien restera dans les limites du sentiment, il s'y trouvera à l'aise, quelque cadre qu'il choisisse.

Ajoutons qu'une des raisons qui militent en faveur du poème symphonique et de toute forme nouvelle, en général, c'est la perfection désespérante des ouvrages de Beethoven. Certes, on peut parvenir encore à faire des œuvres admirables, — témoin les symphonies de Mendelssohn et de Schumann et, à une époque toute récente, celles de Raff et de Brahms en Allemagne et, chez nous, celles de MM. Saint-Saëns, Franck et Lalo. Mais, outre qu'il y a quelque chose de décourageant à se dire d'avance que l'idéal est atteint depuis longtemps et qu'on ne parviendra plus à le dépasser, ni probablement à l'égaler, il faut reconnaître que le cadre du poème symphonique est beaucoup plus facile à remplir et mieux, par conséquent, à la portée de tout le monde. N'est-ce pas assez pour lui assurer une longue existence?

***

Nous n'avons que peu de mots à ajouter au sujet de la musique de piano, ayant, chemin faisant, parlé des maîtres qui, depuis Scar-

latti et Couperin, Bach et Hændel, jusqu'à ces derniers temps, ont écrit pour cet instrument si injustement décrié. Quand nous aurons nommé quelques maîtres spéciaux : Chopin, compositeur inspiré, hautement personnel; Stephen Heller, musicien délicat et charmant, le plus intéressant des continuateurs de Mendelssohn; Alkan[1] enfin, dont les œuvres originales et fortes sont trop peu connues du public, nous tiendrons notre tâche pour terminée, la musique des virtuoses célèbres qui ne furent pas de grands musiciens n'ayant point ici sa place.

Quant à la musique d'orgue, elle est relativement rare, celle du moins qui présente un intérêt supérieur. Après Bach et Hændel, il nous faut arriver à Mendelssohn pour trouver des œuvres de premier ordre. Notre temps est plus riche : César Franck, MM. Saint-Saëns et Widor ont écrit des symphonies d'une haute valeur, et l'on peut encore citer, après eux, le grand organiste belge Lemmens, et, chez nous,

1. On remarquera que nous ne parlons ni de Schumann et de Liszt, ni de MM. Rubinstein, Saint-Saëns, Grieg et autres, par la raison que ces maîtres ont leur place ailleurs. Il n'est question ici que des compositeurs ayant écrit exclusivement ou très spécialement pour le piano.

MM. Guilmant et Gigout, sans parler de jeunes artistes qui semblent prendre à cœur de devenir des maîtres. On ne saurait nier que, après une longue période d'élégance facile et affadie, le style de l'orgue n'ait retrouvé son ancienne noblesse, grâce aux œuvres des maîtres éminents que nous venons de nommer, et nous voyons avec plaisir la nouvelle école suivre dignement leur trace.

De la musique d'orgue à celle du ballet, la distance n'est pas si grande qu'on pourrait croire : un lien commun les unit, la symphonie, de qui l'une et l'autre procèdent. Le ballet, en effet, ne se rattache pas moins à la musique purement instrumentale qu'au drame, et on l'a justement défini : « un ouvrage dans lequel la pantomime tient lieu de la parole pendant que l'orchestre remplace le chant. »

Tant qu'on ne demanda aux auteurs de ballets que de fournir de bons motifs de danse, le genre se trouva condamné à la médiocrité. Le développement progressif de la pantomime expressive lui donna plus de noblesse, agrandit

ses horizons. L'avenir du ballet est dans la pantomime. C'est par là qu'il pourra atteindre au grand art; n'étant plus emprisonné dans le cadre étroit des airs de danse, le compositeur pourra se laisser aller à une sorte de symphonie dramatique qui, aux mains d'un grand artiste, deviendra un chef-d'œuvre à la fois expressif et d'une forme parfaite.

Mentionnons les ouvrages les plus fameux du genre, depuis la fondation de l'Académie de musique jusqu'à nos jours. Lulli ouvre la marche avec le *Triomphe de l'Amour* (1681); viennent ensuite : l'*Europe galante* (1697) et les *Fêtes vénitiennes* (1710) de Campra; le *Carnaval et la Folie* (1704) et les *Éléments* (1725) de Destouches (Lalande n'y est pour rien, ou presque rien, nous l'avons dit plus haut); du grand Rameau, les *Indes galantes* (1735) et les *Fêtes d'Hébé* (1739); de Floquet, l'*Union de l'Amour et des Arts* (1773). De 1775, avec *Médée et Jason*, date la réforme de Noverre; fait jusque-là de pièces et de morceaux fort disparates, le ballet va tendre vers l'unité d'action.

Les ouvrages les plus marquants, depuis cette époque, sont : le *Jugement de Pâris* (1793)

et la *Dansomanie* (1800), l'un et l'autre de Méhul. C'est de la *Dansomanie* que date la première apparition de la valse à l'Opéra. Les *Noces de Gamache* (1801) de Lefèvre, *Achille à Scyros* (1804) de Cherubini, le *Carnaval de Venise* (1816) de Persuis et Kreutzer, la *Somnambule* d'Hérold (1827), la *Sylphide* (1832) de Schweitzhœffer, *Gisèle* (1841) et le *Corsaire* (1856) d'Ad. Adam viennent ensuite. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer que la plupart des noms les plus glorieux de nos annales musicales viennent de tomber de notre plume. Les maîtres contemporains n'ont pas dédaigné de suivre la trace de leurs devanciers. Citons, pour finir, *Betty* (1846) d'Ambroise Thomas, *Sakountala* (1858) de Reyer; enfin, à une époque très rapprochée, *Coppélia* et *Sylvia* de Léo Delibes, la *Korrigane* de M. Widor, *Namouna* de M. Lalo, la *Farandole* de M. Dubois et, tout récemment, la *Tempête* de M. Ambroise Thomas, qui revient, après plus de quarante ans, au genre qui lui valut l'un de ses premiers succès.

Entre les mains de compositeurs éminents et, qui mieux est, rompus de longue date au

travail du symphoniste, le ballet a acquis, dans ces derniers temps, une supériorité marquée, et l'on peut prévoir le jour où il sera permis au compositeur d'écrire un ouvrage chorégraphique dans lequel il pourra, sans qu'on lui en fasse un crime, donner libre carrière à son talent et à son imagination.

VIII

RICHARD WAGNER

Tous ceux qui s'intéressent au mouvement musical assistent depuis trente ans à un spectacle des plus instructifs. Jetant à l'*opinion* le plus audacieux défi, un homme n'a pas craint de s'attaquer à l'édifice imposant de la musique dramatique, tel que l'avait élevé le génie de tant de maîtres, pour y substituer un système personnel, en guerre ouverte avec la tradition de tous les peuples. Repoussé dans son propre pays, considéré partout ailleurs comme une sorte de fou, il n'a rien sacrifié de sa foi artis-

tique et, après vingt-cinq années de luttes, il a pu voir l'opinion revenir à lui avec autant de passion qu'elle s'en était d'abord écartée. L'Allemagne, son pays, l'acclame ; sans lui, l'Angleterre n'a plus de *saison musicale*; l'Italie elle-même, dont le génie propre est radicalement contraire à toutes les tendances du maître nouveau, l'Italie, qui n'a pas oublié avec quel dédain superbe il a traité ses idoles, l'Italie reconnaît sa puissance et se décide à lui ouvrir les portes de ses plus grands théâtres. A Milan, à Bologne, à Rome même[1], on l'acclame; demain on l'y appellera divin! Une des premières, la Russie l'a adopté, tout en le discutant encore, et la nouvelle école salue en lui un maître.

En France, la situation est plus délicate. Tandis que la majorité de nos jeunes musiciens est vivement éprise de l'œuvre du maître allemand, une partie du public, prévenue défa-

1. Dans l'enthousiasme des Italiens, il convient de voir autre chose que l'amour de l'art et une conviction artistique. D'après ce que nous avons constaté *de visu* ou mieux *de auditu*, la *gallophobie* est loin d'y être étrangère. Un public italien applaudissant *Tristan et Yseult*, c'est le triomphe de la Triple alliance!

vorablement par la nationalité du compositeur et aussi par ce qu'elle croit savoir de son caractère et de ses doctrines, s'acharne à repousser tout compromis avec l'art nouveau. De là une situation aiguë : enthousiasme ardent d'un côté, opposition violente de l'autre. De là ces discussions passionnées dont nous sommes témoins dans les salons les plus paisibles et ces luttes furieuses sur le terrain de nos salles de concert, chaque fois qu'on offre un fragment du maître en pâture à l'humeur belliqueuse du public [1].

A ces traits, qui n'a reconnu Richard Wagner ?

Que penser de l'auteur de *Tristan* ? Faut-il voir en lui, comme certains le soutiennent encore, une personnalité plus turbulente qu'originale ? Se peut-il que l'homme qui absorbe à ce point toute son époque ne soit qu'une orgueilleuse médiocrité, ou devons-nous admi-

1. On peut mesurer ici l'importance du chemin parcouru, en ces derniers temps, par l'œuvre de Wagner. Ce qui était rigoureusement vrai il y a peu d'années, à l'heure où ces lignes furent écrites, a complètement cessé de l'être aujourd'hui. Au concert, l'opposition a baissé pavillon.

rer en lui les dons qui font l'homme supérieur? Autant de questions que l'on pose encore aujourd'hui et qu'on ne saurait résoudre sans une connaissance approfondie de l'œuvre. A défaut d'autre mérite, nous revendiquons celui d'un travail consciencieux et d'une impartialité exempte d'enthousiasme irréfléchi, aussi bien que d'hostilité préconçue.

Il convient d'exposer tout d'abord le système dramatique de Wagner, tel qu'il se dégage de ses écrits théoriques et de ses compositions musicales.

Dans la fameuse *Lettre sur la musique* [1] qui eut, naguère, un si grand retentissement, Richard Wagner se laisse aller à une foule de considérations esthétiques qui ne sont pas sans intérêt. L'objet principal de son examen est l'*opéra*, tel qu'il a été compris avant lui et tel qu'il le conçoit à son tour. Il constate d'abord dans le passé une double cause de faiblesse : la nullité du poème et l'infériorité relative de la musique d'opéra par rapport à la symphonie.

1. Paris, Librairie nouvelle, 1861.

La platitude du livret d'opéra est telle, dit-il, que Voltaire a pu lancer cette affirmation désespérante : « Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante! » Et, pour joindre l'exemple au précepte, le même écrivain « a composé, continue Wagner, plusieurs textes d'opéras où il a trouvé bon de rester, dans l'invention comme dans l'exécution, aussi trivial que possible ».

Au lieu de ces canevas informes, Wagner exige du poète une œuvre par elle-même intéressante. Il proscrit énergiquement la forme consacrée, la coupe traditionnelle en *soli*, *duo*, *trio*, *quatuor*, *morceaux d'ensemble*, etc., qui n'ont d'autre but que de fournir au compositeur matière à des morceaux d'un modèle cher au public. Il va plus loin : il veut que les situations soient développées dans l'opéra non moins que dans le drame parlé, de telle sorte que le compositeur, évitant toute répétition de mots inutile et fastidieuse, n'ait plus qu'à couler sa mélodie sur les vers du poète. A lui, dès lors, de rehausser cette poésie déjà splendide de tout l'éclat que peut y ajouter une musique inspirée. Dans la pensée du réformateur,

la musique n'est que le dernier mot de la poésie moderne [1], son achèvement en quelque sorte. Mais cette forme musicale, digne de vers inspirés, quelle sera-t-elle ?

Aux prises avec des livrets défectueux, coupés en un certain nombre de morceaux à effet, mal reliés entre eux par des scènes dépourvues d'intérêt, les plus grands maîtres, continue Wagner, n'ont pu, malgré leur génie, éviter un écueil fatal. « Dans des œuvres de premier ordre, dit-il, je trouvais, à côté des plus parfaites et des plus nobles beautés, des choses d'une absurdité incompréhensible qui n'étaient que convention et tombaient jusqu'à la trivialité. Presque partout, nous trouvons cette juxtaposition qui oppose à toute espèce de grand style un invincible obstacle, du récitatif absolu et de l'air absolu. »

A ses yeux, le moyen de régénérer l'opéra, c'est de « rassembler dans le lit du drame musical le riche torrent de la musique allemande telle que Beethoven l'a faite. Ce maître, en effet, porte la symphonie à une telle lar-

1. On voit que, sous ce rapport, Wagner a repris la thèse de Gluck.

geur et à une telle puissance de forme, il remplit cette forme d'une si grande et si irrésistible variété de richesses mélodiques, que la symphonie de Beethoven se dresse aujourd'hui devant nous comme une colonne qui indique à l'art une nouvelle période[1]. »

L'idée capitale de ce système musical, c'est la fusion de la symphonie et du drame.

Jadis ces deux styles étaient réputés fort différents : l'un sobre, concis, tout entier à la vérité de l'accent dramatique ; l'autre recherchant, au contraire, tous les développements que comporte l'idée, se plaisant dans la richesse et la multiplicité des combinaisons musicales. Mozart, le premier, avait, dans une mesure restreinte, appliqué à l'opéra le style symphonique. A certains moments où l'action était suspendue, notamment dans le finale des *Noces de Figaro*, il s'était laissé aller, on ne peut plus heureusement, à son goût pour la forme symphonique. Presque au même temps, un maître que l'Allemagne nous envie et pour lequel Wagner professe une vive admiration,

1. Nous tenons d'une source sûre que le traducteur anonyme de la *Lettre sur la Musique* est M. Challemel-Lacour.

Méhul, avait, à plusieurs reprises, donné à certains morceaux, tels que le duo d'*Euphrosine et Coradin* et le grand ensemble des frères, au premier acte de *Joseph*, une forme savante que Rossini et Meyerbeer n'ont point surpassée. Mais ce n'étaient là que des cas exceptionnels; et, pour que les procédés symphoniques parussent applicables aux anciens maîtres, il fallait que l'action fût suspendue ou que la situation dramatique se prêtât à de telles combinaisons. Le style symphonique ne pouvait, en un mot, intervenir que d'une façon exceptionnelle et très passagère.

C'est là qu'il faut chercher le caractère essentiel de la réforme du maître de Bayreuth, qui prétend poser en principe et d'une façon, en quelque sorte absolue, l'application des procédés symphoniques au drame musical.

Nous connaissons peu de thèses aussi délicates que celle-ci, qu'on peut également défendre et combattre à l'aide des plus sérieux arguments.

Pourquoi, diront les partisans de Wagner, condamner l'opéra à ne pas sortir de son cadre étroit ? Pourquoi l'enfermer dans des scènes à

courtes dimensions, reliées entre elles par de pauvres récitatifs d'un médiocre intérêt, quand il est si facile de féconder ce champ aride, en y semant toutes les richesses de la symphonie moderne ?

Ne croyez pas que les adversaires soient embarrassés pour répondre.

Une telle doctrine, objecteront-ils, si séduisante qu'elle semble à première vue, est dangereuse entre toutes et contraire à l'essence même du drame. Qu'on ne s'y trompe pas, cette abondance de la symphonie, si admirable en elle-même, est précisément ce qui répugne au drame lyrique, et tous ces longs et beaux développements, transportés dans l'opéra, auraient pour effet d'entraver l'action, de noyer la parole humaine sous un océan d'ondes sonores, de rendre impossible cet accent simple, si grand dans sa simplicité, dont les vieux maîtres ont eu le secret. Il se peut que, moins éprise de la vérité dramatique, se faisant du théâtre un idéal tout différent du nôtre, l'Allemagne accepte ces étranges alliances; le génie français doit les rejeter. Que penserait-on d'un poète qui, sous prétexte d'enrichir la

tragédie ou le drame, prétendrait y introduire toutes les beautés de l'épopée, les longs développements, les descriptions brillantes, et tous ces épisodes qui reposent de l'action principale ? N'aurait-on pas le droit de dire qu'il va contre la nature même du drame ? Car nous ne pensons pas qu'on ait encore osé soutenir que le style le plus riche, les images les plus variées puissent remplacer le cri impétueux, l'accent rapide qui s'échappe de l'âme dans les grandes situations tragiques. Quels développements épiques oserait-on substituer au foudroyant « Qu'il mourût ! » de Corneille, au cri non moins sublime de Gluck « Non ! ce n'est point un sacrifice ! » Arrière donc cette inutile abondance, ces amplifications, ces combinaisons ingénieuses ! Le drame les repousse ! Et s'il accepte, en certains cas, de s'allier à la symphonie, jamais il ne consentira à se laisser absorber par elle.

Avouons, en toute franchise, qu'il y a peu d'années nous étions avec ceux qui, tout en rendant pleine justice au génie superbe de Wagner, tenaient la doctrine que nous venons d'exposer pour très dangereuse et réclamaient

l'indépendance du style dramatique. La raison qui a ébranlé et finalement détruit notre ancienne conviction peut n'avoir pour autrui qu'une valeur très secondaire; mais on nous accordera qu'elle devait être pour nous particulièrement décisive. Qu'on veuille bien nous pardonner cette courte allusion à un fait personnel, en raison de l'intérêt qu'elle peut présenter et du jour tout nouveau sous lequel la question nous est apparue.

Nous avions, depuis longtemps et à plusieurs reprises, exprimé notre opinion avec toute l'énergie possible; nous ne songions plus même à la mettre en doute, quand, nous trouvant récemment aux prises avec un ouvrage dramatique, dont nous n'avons pas à parler autrement, tout entier à notre sujet et perdant de vue tout système préconçu, il nous arriva de faire, dans la pratique, le contraire précisément de ce que nous avions soutenu, de donner aux procédés symphoniques une place très importante dans notre drame lyrique. Ce n'est qu'après coup, à l'heure de l'examen critique que chacun doit faire de son œuvre, que nous vîmes en quelle contradiction manifeste nous

étions tombé. Faisant alors un retour sur nous même, sur nos idées, lisant et comparant les maîtres anciens et modernes, nous arrivâmes à cette conviction qu'il y a un premier point sur lequel tout le monde pourrait et devrait se mettre d'accord. Dans les scènes explicatives, nécessairement nombreuses dans tout ouvrage dramatique, toutes les fois que le sentiment est relégué au second plan — à plus forte raison quand il est absent — là où les maîtres anciens recouraient à l'emploi du récitatif, il ne saurait y avoir d'inconvénient à adopter la trame symphonique. Et que d'avantages peuvent en résulter, au point de vue de l'intérêt musical et du développement des caractères, si le compositeur parvient à manier avec aisance et tact certains motifs typiques en rapport avec les personnages et la situation! Qui osera contester ce premier point? N'est-ce pas, en somme, le développement pur et simple de l'ancien *parlante* du vieil opéra, où le dialogue allait son train, pendant que l'orchestre jouait un motif mélodique d'un tour plus ou moins agréable? Comment s'étonner que le procédé naïf des anciens maîtres fût

porté par les modernes à un point très supérieur, tant sous le rapport purement musical qu'au regard de l'art dramatique, les motifs étant, d'une part, traités avec tout l'intérêt que comporte le style symphonique, d'autre part, appropriés autant que possible au caractère des personnages ?

En ce qui concerne l'emploi du même procédé dans les scènes de sentiment et de passion, nous reconnaissons qu'il ne va pas sans péril et nous verrons bientôt que Wagner, malgré tout son génie, n'a pas toujours réussi à en éviter les écueils. Mais encore devra-t-on reconnaître qu'il n'y a pas incompatibilité absolue, que c'est affaire de talent et d'inspiration. Et si le compositeur parvient à traduire tous les sentiments exprimés par les personnages dans un style plus serré, plus homogène, où les motifs caractéristiques se développent et se transforment suivant les besoins du drame, s'il y réussit, sans entraver l'action, ni sacrifier l'accent dramatique; s'il a, en un mot, l'inspiration assez heureuse pour faire jaillir de la contexture même du style symphonique l'accent ému et le cri de la pas-

sion, je ne vois pas en quoi on aurait le droit de le critiquer. J'estime même qu'une fois évités les écueils dont la route est semée, il y aura, dans l'emploi heureux de toutes les ressources instrumentales, un moyen nouveau et singulièrement puissant d'expression.

Tel est le premier point, disons l'essentiel de la réforme wagnérienne.

Quant à la seconde innovation, plutôt littéraire, qui consiste à renouveler la forme du livret, à élargir le cadre du poème d'opéra, en lui donnant une valeur poétique aussi grande que possible, on ne peut qu'y souscrire. Ajoutons cependant, pour être juste envers tout le monde, que les critiques de Wagner, à l'endroit du livret d'opéra, ne sont pas toujours fondées. Si elles n'ont rien d'exagéré en ce qui concerne le *libretto* italien, dont le ridicule échappe à toute appréciation, elles ne sauraient atteindre nos meilleurs librettistes français.

Nous reconnaissons pourtant qu'on pourra faire un pas de plus dans la voie sérieuse et qu'il n'est pas impossible de donner au

poème plus d'ampleur, aux caractères plus de vérité et d'unité, au style plus de force et de noblesse.

Il nous reste à rechercher comment Wagner a mis ses théories en pratique, de quelle façon il a résolu le redoutable problème de la fusion des deux genres dramatique et symphonique, à quel poète enfin il s'est adressé pour trouver des ouvrages dignes de la forme musicale qu'il concevait.

La dernière question nous entraînerait trop loin, si nous entreprenions de l'examiner à fond. Il nous faudrait passer en revue, sans parler des premiers ouvrages, *Tristan et Yseult*, les *Maîtres chanteurs*, *Parsifal*, et cette formidable *Tétralogie* des *Niebelungen*. Une telle besogne exigerait un volume. Contentons-nous de reconnaître que, malgré d'incontestables longueurs, — au point de vue de l'idée que nous nous faisons chez nous du théâtre, — malgré certaines scènes choquantes, ennuyeuses et parfois puériles, l'idéal poétique des œuvres de Wagner est singulièrement élevé, la conception dramatique très étudiée, que les carac-

tères sont bien conduits et que le style s'élève parfois jusqu'aux hauteurs de la grande poésie lyrique.

Abordons maintenant la question la plus grave, l'introduction dans le drame du style et des procédés symphoniques.

Tout d'abord, dans les premiers ouvrages, *Rienzi* et le *Vaisseau fantôme*, Wagner accepte la forme usitée, et c'est seulement dans la première scène de *Tannhauser*[1] et dans deux ou trois passages de *Lohengrin* (surtout dans la première scène du deuxième acte), qu'il commence à s'en affranchir. L'émancipation est complète dès l'œuvre suivante, *Tristan et Yseult*, si complète même que cet opéra doit être considéré comme l'expression dernière du système nouveau et que désormais Wagner ne pourra plus que revenir en arrière. *Tristan et Yseult* est donc le type de ce qu'on peut appeler le drame symphonique. Les *Maîtres chanteurs* en sont le digne pendant; là, l'auteur a appliqué, non moins rigoureusement,

1. Refaite après coup, il ne faut pas l'oublier, au moment où l'ouvrage fut représenté à Paris.

les mêmes principes à la comédie musicale.

Les esprits d'une certaine trempe ne font rien à demi. Aussi n'est-ce point le style clair et limpide d'Haydn et de Mozart, ni même la forme parfaite des huit premières symphonies de Beethoven qui ont pu charmer Wagner. La neuvième symphonie avec chœurs et les derniers quatuors, tel est le modèle qu'il a choisi. A ce style d'une richesse superbe, d'une hardiesse surprenante, mais compliqué parfois jusqu'à l'obscurité; à ces harmonies imprévues, à ces formes mélodiques si profondes, mais souvent vagues et indéterminées, à tout ce qui caractérise la dernière manière de Beethoven, il ajoute son propre fonds d'originalité tourmentée, un insatiable besoin des combinaisons les plus savantes; et telle est la matière dont il entend pétrir le drame musical moderne, où tout doit être vie, passion, enthousiasme, mouvement et lumière!

Qui donc s'étonnera qu'un homme doué d'un génie aussi audacieux ait plus d'une fois dépassé le but; qu'emporté par la passion il ait injustement méconnu ce qu'il y avait d'admirable, de sublime, parfois, dans la simpli-

cité des anciens; que, dans une entreprise aussi nouvelle, aussi difficile, il n'ait pas su garder la mesure parfaite, qu'il ait versé dans certains excès et sacrifié, plus que de raison, aux exigences de la forme symphonique?

Tout est là, en effet, et les défauts qu'on a pu justement reprocher à l'œuvre de Richard Wagner viennent tous de cette confusion absolue des deux genres ou, pour parler plus exactement, de ce fait que *le drame a été sacrifié à la symphonie.*

Regardons-y d'un peu près.

Pourquoi ces *longueurs* qui arrêtent la marche de l'action et refroidissent l'intérêt, sinon parce que le compositeur développe sa pensée musicale, sans se préoccuper de la situation [1]?

Pourquoi, dans maintes circonstances, la *déclamation* est-elle *dépourvue d'accent* [2]? Parce

1. C'est encore la conséquence du tempérament essentiellement germain, et l'on pourrait en dire autant de Goethe.

2. Que d'exemples on en pourrait citer jusque dans les œuvres les plus admirables, la *Walkyrie* et *Tristan!* Et, pour les découvrir, nous n'aurions pas besoin de les chercher dans les scènes qui font longueur, de l'avis de tous. Nous les trouverions jusque dans les passages les plus pathétiques. Ainsi au cours du premier acte de la *Walkyrie*, les récits émouvants de Siegmund et de Sieglind sont parfois d'une diction alourdie

que, dédaigneux de la forme simple, le maître allemand a sacrifié à la facture la justesse et la force de l'accent, cette chose qui nous semble, à nous Français, si nécessaire au drame lyrique. Que de fois Wagner, tout entier au développement musical, n'a écrit qu'après coup les parties chantées, comme on fait d'une chose accessoire! Il est facile de s'en convaincre à la lecture de ses partitions.

Et la *dureté du style vocal* [1] ne s'explique-t-elle pas par ce fait que, pour Wagner, la voix n'est qu'un instrument comme le violon et la clarinette? Très souvent même, il est facile de le démontrer, ce n'est pas le principal, et la voix n'a pas d'autre fonction que d'expliquer à l'auditeur le sens poétique de la symphonie qui se déroule à l'orchestre. On comprend que, dans de telles conditions, la voix ne puisse plus chanter : elle se fait, comme

et privés d'accent par le développement rigoureux de la trame symphonique... Au point de vue musical pur, notre admiration n'est pas entamée, tandis qu'elle n'est pas sans mélange, si nous nous plaçons au point de vue du drame.

1. Parmi ces duretés, il en est que nous trouvons sublimes, telles les fameuses dissonances du duo de *Tristan*... mais combien d'inutiles!...

elle peut, une place au milieu des instruments, entre le quatuor et l'harmonie, qui l'éclipsent de tout l'éclat d'une orchestration magistrale.

C'est toujours dans cette confusion des genres qu'il faut chercher la cause de l'*absence fréquente de mélodie dans les parties vocales*. On a dit que Wagner manquait de mélodie; rien n'est plus inexact. La vérité est que, trop souvent, il met le chant à l'orchestre. Faites une expérience : présentez *Tristan* au plus habile chanteur, habitué à déchiffrer couramment les partitions; vous ne tarderez pas à constater son embarras. La mélodie vocale lui paraîtra le plus souvent inintelligible, indéchiffrable et, si rompu qu'il soit à la lecture musicale, il lui arrivera, à chaque instant, de chanter faux. Voulez-vous qu'il comprenne l'intention du maître? Mettez en relief la partie de violon, de hautbois, de violoncelle; là se trouve la mélodie principale. Il faut bien l'avouer, ce procédé, excellent dans certains cas, ne saurait être généralisé. On en a trop souvent signalé les périls pour qu'il soit utile d'insister ici.

Nous n'avons pas craint de critiquer, chez Wagner, ce qui nous a paru répréhensible. Aussi nous flattons-nous d'avoir conquis, aux yeux des plus prévenus, le droit de dire ce qu'il y a de beau, d'incomparable dans l'œuvre de ce puissant génie.

Le génie, mot redoutable, qu'il faut bien se garder de prodiguer ; trop souvent, on ne l'ignore pas, la postérité refuse de ratifier le jugement des contemporains. Mais s'il fallait le contester à Wagner, à qui oserait-on l'accorder ?

La qualité maîtresse de Richard Wagner, c'est une originalité souveraine. Tout homme a pourtant ses ancêtres, et la paternité artistique est un fait indéniable. C'est de Sébastien Bach, de Weber et de Beethoven, dans sa dernière manière exclusivement, que Wagner procède en ligne directe.

L'influence de Weber est très accusée dans ses premiers ouvrages et l'on a depuis longtemps signalé la parenté frappante de certaines pages de *Tannhaüser*, l'hymne à Vénus, par exemple, avec le style de Weber. *Lohengrin*, à son tour, rappelle plus d'une fois *Euryanthe*. Wagner, du reste, a reconnu franchement cette

influence de son maître sur ses premières œuvres. Plus tard même, alors qu'il s'est créé une individualité si tranchée, nous en retrouvons encore quelques traces. Ainsi, au troisième acte de *Tristan*, dans la belle scène entre le héros et Kurnewall, la phrase orchestrale à trois temps qui accompagne le dialogue ne fait-elle pas encore songer à l'auteur du *Freyschütz* ? Il faut, en vérité, que les impressions de la première jeunesse soient bien profondes, pour qu'un esprit de cette trempe en ait gardé des traces aussi durables.

L'influence de Bach et de Beethoven n'est pas de même nature : elle est moins spontanée, plus réfléchie. Tandis que l'âme de Weber avait en quelque sorte marqué son empreinte sur celle du jeune Wagner, ce fut la raison qui l'amena à s'inspirer de ces deux grands maîtres de la polyphonie. C'est à la suite de longues et profondes réflexions, dont il indique l'enchaînement dans sa *Lettre sur la musique*, que Wagner arriva à cette conviction que la forme symphonique la plus riche devait être la base de l'opéra moderne.

Mais, si réelle qu'ait été cette triple in-

fluence de Weber, de Bach et de Beethoven, tant sur son imagination que sur sa raison, il a su se faire une originalité merveilleuse, et son style est à lui par la nouveauté de l'harmonie, la coupe rythmique de la phrase musicale, par la forme toute nouvelle et surprenante de la mélodie.

Nous parlons de mélodie. Il est temps de faire justice de cette assertion naïve que Wagner manque de mélodie. Comme si l'on pouvait être un maître quand on manque de ce qui fait l'essence même de la musique[1]! Dans les œuvres de Wagner, la mélodie coule à flots, pleine de sentiment, de passion et, quand il le faut, de poésie et de fraîcheur. Nous pourrions en citer bien des exemples. Si le public ne parvient pas toujours à la saisir, cela tient, nous l'avons dit, à ce qu'elle est plus souvent dans l'orchestre que dans les voix. Mais un acte de *Tristan*, de la *Walkyrie*, des *Maîtres chanteurs* renferme à lui seul plus

1. Il faudrait dire, pour être juste : « de ce qui est *devenu*, depuis plus de deux siècles, l'essence même de la musique ». On n'ignore pas que, pendant tout le moyen âge, l'art reposait uniquement sur l'harmonie. On ne trouverait pas une *mélodie* dans Palestrina. Ce fut pourtant un maître.

de mélodie vraie, plus d'inspirations qu'une demi-douzaine d'opéras italiens réunis : voilà ce que tout musicien consciencieux devra reconnaître.

Il est devenu superflu de louer la splendeur de l'instrumentation. Obligés d'expliquer l'enthousiasme que provoquent, dans la foule la plus naïve, certains morceaux détachés, tels que l'ouverture et la marche de *Tannhaüser*, le prélude et la marche religieuse de *Lohengrin*, les détracteurs les plus passionnés de Richard Wagner se sont résignés à y reconnaître un grand éclat, une « science réelle de l'instrumentation ». Nous voudrions pourtant ajouter un mot d'éloge moins banal et faire remarquer, au moins, la parfaite discrétion de cette instrumentation si pleine et si variée. Admirez la façon dont le maître traite le quatuor à cordes, qui reste toujours, comme il convient, le centre de l'édifice instrumental ! Avec quel soin il évite le bruit inutile, réservant les grandes sonorités pour les situations qui les comportent, bien différent de ces compositeurs qui usent, à tout propos, des trombones, des cymbales et de la grosse caisse !

Nous avons parlé, à plusieurs reprises, du *système musical* de Wagner. Est-ce à dire qu'il ait écrit ses opéras d'après une théorie préconçue, quel que fût d'ailleurs son sentiment intime? Croyons-nous, avec quelques-uns, que coupable de je ne sais quelle orgueilleuse folie, il ait sacrifié l'inspiration qu'il avait en lui à la vaine satisfaction de ne pas faire comme les autres? En un mot, l'œuvre a-t-il souffert du système? Une pareille prétention n'est pas soutenable ,un tel artiste n'ayant nul besoin de s'appuyer sur des théories plus ou moins discutables. Wagner a écrit comme il sentait.

Aussi, loin de penser que le système ait précédé chez lui l'exécution, sommes-nous absolument convaincu que la création a jailli tout d'abord de son cerveau. C'est après coup et en se recueillant, — la date de la *Lettre* en fait foi, — qu'il a pu dégager de ses œuvres une théorie esthétique, qui n'était que l'expression raisonnée de son sentiment intime, de sa manière de comprendre et d'exprimer en musique. Qu'on repousse la prétention qu'il a eue d'ériger son sentiment personnel en une

loi générale, sorte de dogme musical, nous le comprenons. Mais qu'on n'aille pas jusqu'à dire que l'auteur des *Niebelungen* ne fut guère qu'un théoricien, devenu compositeur par occasion. L'homme qui écrirait d'après de tels calculs n'eût pas laissé l'œuvre colossal qui fait et fera toujours l'étonnement du monde musical.

Il est temps de conclure. Nous avons, au cours de cette étude, apprécié l'œuvre de Richard Wagner au point de vue du goût français. nous aurions même le droit de dire d'après les idées que les races gréco-latines se sont faites de l'art dramatique et des besoins du théâtre. Nous devons ajouter, pourtant, que, si contraire qu'il nous semble parfois aux exigences du théâtre, si opposé qu'il puisse être à notre génie national, le système poétique et musical de Wagner ne choque en rien les idées allemandes. De même, dans le *Faust* de Gœthe, bien des choses nous froissent, qui semblent naturelles à nos voisins.

C'est bien le dernier mot du problème : Wagner est, comme Gœthe, essentiellement

allemand. A ce titre, il ne sera jamais qu'imparfaitement compris hors de son pays.

Allons plus loin, le maître de Bayreuth est, — qu'on le regrette ou qu'on l'en félicite, — de la race des génies personnels jusqu'à l'excès. Nouveau Michel Ange, il sera de ces hommes surprenants qui figurent, dans l'histoire de l'art, isolés, sans disciples, sans école.

Une école wagnérienne serait chose désastreuse. Le génie parti, que resterait-il?

IX

LE LIED ET LA CHANSON

LE LIED ET LES MÉLODISTES. — CHANSON POPULAIRE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER, AU NORD, AU MIDI, EN ORIENT.

Il serait superflu de faire valoir l'importance du *genre lyrique*, proprement dit. Il n'a pas en musique une valeur moindre qu'en poésie et le *lied*, aussi bien que l'ode, a ses chantres inspirés.

Tandis que la langue allemande possède un terme très heureux, le *lied*, nous sommes réduits, en France, à nous contenter d'un mot vague, la *mélodie*, qui a le grand tort de ne pas s'appliquer exclusivement à ce qui fait,

en ce moment, l'objet de notre examen. Le mot *romance*, employé naguère, se donne plutôt aujourd'hui à un genre inférieur, voisin de la chanson. La romance est une sorte de chanson sentimentale. Faute de mieux, gardons le mot de mélodie.

Nous n'avons nullement l'intention de faire ici l'histoire du *lied* ou de la mélodie. Il suffira qu'on en voie l'épanouissement merveilleux avec Schubert, Schumann et les maîtres modernes.

Tandis qu'en France et en Italie, la romance, tombée aux mains de musiciens sans talent, s'éloignait, de plus en plus, des beaux modèles et, sauf de rares exceptions, comme *Plaisir d'amour*, tendait à perdre toute valeur artistique, le *lied* allemand « œuvre combinée des plus grands poètes, de Klopstock, de Schiller, de Gœthe, et des plus grands musiciens, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven[1] », suivait pas à pas tous les progrès de l'art et, s'assimilant chacune des conquêtes nouvelles, s'élevait, peu à peu, aux plus hauts sommets.

1. *Frantz Schubert*, par madame Audley.

Les maîtres que nous venons de nommer ont tous cultivé le *lied*, comme ont fait après eux, Weber, Mendelssohn et tant d'autres. Mais, quelle que soit parfois la beauté de leurs chants, — voyez la *Berceuse*, l'*Amour malheureux* et *Loin de toi*, de Mozart, l'*Adélaïde*, de Beethoven, — aucun de ces grands musiciens ne saurait figurer parmi les maîtres du genre, et leur mérite s'efface devant celui de Frantz Schubert.

*
* *

Schubert est un génie essentiellement lyrique. Les grands développements l'embarrassent. En quelques traits, il retrace l'idéal qui lui est apparu, et ces traits suffisent pour produire une œuvre d'une impérissable beauté.

Peu répandu au dehors, d'une timidité égale à son extrême sensibilité, Schubert mena une vie simple et sans incidents. Mais l'âme du poète lyrique vibre au moindre souffle. Un rien l'anime, l'échauffe et c'est en soi-même qu'elle trouve l'inspiration. Ainsi, dans le cœur de Schubert, grondaient ces orages qui nous terrifient; c'est là qu'il entendait les gémisse-

ments plaintifs de l'amour, les cris du désespoir ; il y trouvait encore les doux rayons du soleil, les brises délicieuses et les parfums enivrants du printemps.

Ce qui caractérise les mélodies de Schubert, c'est la profondeur du sentiment. Toujours il trouve des accents qui vont à l'âme. Nous pleurons avec *Rosemonde*, nous aimons avec *Marguerite*; le *Roi des Aulnes* nous glace de terreur et nous entraîne, malgré nous, au mystérieux abîme de la légende.

Pour connaître Schubert, il faut rechercher comment il a exprimé les divers sentiments : l'*amour*, la *terreur* et ces impressions infiniment variées, d'un genre intermédiaire et tempéré, auxquelles on peut trouver ce caractère commun, la *grâce* ou l'*éclat*.

Écoutez *Pensers d'amour*[1] : ne trouvez-vous pas que ces six mesures sont l'épanouissement d'un cœur qui s'ouvre pour la première fois ? « Plus doux que tout au monde est un pre-

1. C'est avec intention que nous choisissons nos exemples parmi les mélodies les plus connues, dans le recueil le plus répandu. Il sera d'autant plus aisé de s'y reporter.

mier amour », a dit Byron. Rêverie extatique, tendresse aussi contenue qu'intense furent-elles jamais rendues avec autant de charme?

Après la tendresse ingénue, l'amour passionné. La *sérénade* est trop connue pour que nous nous y arrêtions. Qui n'a tressailli aux appels de cette voix suppliante, aux réponses plaintives de l'accompagnement ?

Schubert sera plus grand encore au sein de la souffrance et de l'abandon, dans l'expression du désespoir. Nous venons d'indiquer *Rosemonde*, *Marguerite*, les *Plaintes de la jeune fille*.

L'artiste, suivant la disposition de son esprit, rend la même pensée d'une façon toute différente, ou, si l'on veut, il découvre des nuances profondes, qui échappent au vulgaire et sont la marque du génie. Dans ces trois œuvres, Schubert avait à exprimer la douleur d'une jeune fille délaissée. Avec quelle vérité, avec quel art il a su varier ses accents! Qu'on veuille bien lire ces mélodies dans l'ordre où nous les avons présentées : l'émotion ira croissant jusqu'à la fin.

Dans *Rosemonde*, nous entendons la plainte d'une âme qui connaît les souffrances de l'a-

bandon, mais qui n'a pas encore senti la morsure du désespoir. Après une introduction, en *fa* majeur, plein de douceur et de tendresse, le début de la mélodie en *fa* mineur nous impressionne douloureusement ; mais, vers le milieu de chaque strophe, la jeune fille, en ramenant le mode primitif, avec le *la* naturel, nous laisse voir qu'elle espère encore.

Marguerite n'espère plus ! Dès le début, on se sent troublé par le dessin agité de l'accompagnement ; c'est comme un douloureux murmure de l'âme qui précède les sanglots et qui se prolongera un moment encore, après que la jeune fille aura redit pour la dernière fois : « C'en est fait ! il m'oublie... l'ingrat que j'aimais ! » Quels accents que ceux de la pauvre abandonnée ! Sur ces mots : « Mes jours sont flétris », la douleur monte jusqu'au délire. Bientôt l'infortunée se replie sur elle-même elle repasse en son âme l'histoire de son amour, elle revoit le bien-aimé. Écoutez ce cri :

Un seul moment reviens encore !...
Un seul moment te revoir et mourir !...

La plainte est arrivée à son paroxysme.

Marguerite s'arrête... et l'agitation continue dans son cœur. Après quelques mesures de ce silence poignant, elle reprend à voix basse :

C'en est fait !... il m'oublie,
L'ingrat que j'aimais !

et la mélodie finit par la quinte, effet assez neuf alors, qu'on a, depuis, fréquemment employé.

Après un moment de recueillement, si vous lisez les *Plaintes de la jeune fille*, une émotion toute nouvelle vous saisit. L'agitation de la mélodie précédente a fait place à un sentiment plus contenu, mais plus poignant encore. La jeune fille, mûrie par une longue souffrance, confie aux flots agités la peine qui consume son âme. Une phrase solennelle et lugubre s'échappe de son cœur. Sa parole est lente, cette fois, sa douleur d'un calme horrible. Il a fallu des années de pleurs désespérés pour que Marguerite changeât à ce point.

Nommer le *Roi des Aulnes* et la *Jeune religieuse*, n'est-ce pas dire que Schubert est incomparable dans l'expression des sentiments dramatiques ? Où trouver enfin plus de grâce, plus d'élégance naturelle que dans la *Truite*,

plus d'éclat que dans le *Nautonier* et dans le *Départ* ? Que de *lieder* nous pourrions citer, parmi les cinq ou six cents que le maître a laissés, qui sont de petits chefs-d'œuvre d'expression et de goût? La musique symphonique de Schubert passera; mais l'auteur du *Roi des Aulnes* restera aux yeux de la postérité le chantre inspiré du *lied*. Nul n'aura excellé, comme lui, à renfermer, dans ces poèmes si courts, des drames rapides et vivants, tour à tour pleins de joie et de douleur, de tendresse et de désespoir. Il a été de ces hommes dont on peut dire qu'ils sont plus grands par le cœur que par l'esprit. A d'autres, sans doute, les fortes conceptions! A lui le cri du cœur! A lui, l'accent profond de l'âme!

Moins varié que Schubert, inférieur à lui dans les tons brillants, incapable, par exemple, d'écrire le *Nautonier* et le *Départ*[1], Schumann a rarement atteint à la limpidité des *Étoiles*. Dans le genre dramatique il n'a guère qu'une pièce : *J'ai pardonné*, qu'on puisse comparer à ces merveilles, dont le *Roi des Aulnes* est le

1. Témoin l'*Hidalgo*.

modèle le plus achevé. On peut dire qu'en revanche il a égalé son immortel devancier dans l'expression de l'amour. Il l'eût surpassé, s'il était donné de trouver des accents plus sublimes que ceux de *Rosemonde* et de *Marguerite*. La première partie des *Amours du poète* et l'*Amour d'une femme* sont comparables aux plus admirables chefs-d'œuvre de Schubert. Mais tandis que celui-ci s'était contenté de jeter, un à un, sans lien apparent, ses admirables *lieder*, Robert Schumann doit à ses poèmes d'avoir pu grouper, dans un seul ouvrage, toutes les nuances de la tendresse, depuis le trouble charmant de la première heure, jusqu'aux tortures extrêmes de la passion. Les *Amours du poète* débutent par une série de petites mélodies, pleines de poésie : autant de fleurs d'un parfum céleste que le poète offre à sa bien-aimée. Hélas ! trompé par l'infidèle, il dit son chant sublime : *J'ai pardonné,* ce cri de l'amour trahi :

J'ai vu ton âme en songe
J'ai vu la nuit où sa douleur la plonge,
Et le remords à tes pas enchaîné,
Et ton printemps aux larmes destiné.

L'effet est d'autant plus saisissant qu'il est

nouveau : une suite harmonique d'une hardiesse incroyable, des dissonances audacieuses se résolvant sur des dissonances plus audacieuses encore et, planant au-dessus, une large phrase qui tombe, froide et solennelle, comme la malédiction d'en haut !

Si les *Amours du poète* finissaient sur cette incomparable mélodie, l'œuvre serait parfaite. Mais non, Henri Heine, l'auteur du poème, prolonge, d'une façon inexplicable, la situation désormais sans intérêt. Il se lance dans la plaisanterie, dans l'*humour*, où le pauvre Schumann s'est cru obligé de le suivre, et la musique descend des hauteurs sublimes où l'avait portée le génie du maître.

L'*Amour d'une femme* se soutient jusqu'au bout, grâce au poème inspiré d'Adalbert de Chamisso. Dans le premier lied, la jeune fille s'avoue qu'elle aime :

> Ai-je fait un rêve ?
> Je ne vois que lui !...

On y sent le bonheur contenu, profond, qui n'est pas sans un mélange délicieux de tristesse : l'amour connaît ces étranges alliances.

Mais écoutez ! Elle est aimée :

Mon cœur, tu frémis, tu doutes,
Tu bats à te rompre, hélas !
Il m'a choisie entre toutes. .
Mon cœur, tu ne le crois pas !

La passion la plus enthousiaste éclate dans cette mélodie, comparable à ce que Schubert a écrit de plus pénétrant ; il s'y trouve, en outre, je ne sais quoi de fébrile, une nuance de délire, qu'on chercherait en vain dans Schubert, et qui tient au rythme ternaire, très animé.

Plus lentement la jeune fille caresse ses souvenirs :

Sa bouche m'a dit : je t'aime !

La mélodie s'est adoucie, les accords sont tenus, la phrase est plus large. Elle s'anime de nouveau sur ces mots :

Un rêve égare mes sens !

pour éclater avec une grande force, quand la jeune fille s'écrie :

O Dieu ! si ce n'est qu'un rêve,
Que je ne m'éveille plus. .

Quand elle a repris à voix basse : « Mon

cœur, tu frémis, tu doutes... », on peut croire la mélodie terminée. Mais l'artiste va tirer du fond de son âme un dernier et admirable accent :

Il m'a choisie entre toutes,
Mon cœur, tu ne le crois pas...

s'est écriée la jeune fille de ce ton passionné, fiévreux dont je parlais plus haut. Ces derniers mots, elle les reprend, après un silence de quelques mesures, plus lentement cette fois, avec une extrême douceur, sur une phrase mélodique pleine de tendresse. Elle est plus calme; son cœur dément sa bouche. Elle croit ! Nous ne sommes pas, certes, pour les répétitions de mots inutiles. Mais qui ne sent tout ce que celle-ci a d'heureux, d'inspiré ?

Au moment de quitter la maison paternelle, pour aller au-devant de son époux, la fiancée s'adresse à ses sœurs :

Cueillez les roses,
Fraîches écloses...

Le sentiment, cette fois, se répand au dehors ; la joie éclate en un chant épanoui : « Si je

suis belle, dit-elle avec une charmante fierté, je ne le dois qu'à mon bonheur. »

Épouse, elle murmure à l'oreille de l'époux quelques mots mystérieux : « J'espère, » dit-elle, et dans le *lied* suivant, elle est mère, deux fois heureuse !

Hélas ! le huitième *lied* nous rappelle à la réalité de la vie, à la douleur : « O pleurs amers !... mon bien-aimé s'est endormi sous l'aile de la mort... Je m'isole en moi-même ; alors le voile tombe.

Je te revois, ô bonheur effacé
Du temps passé ! »

Ainsi finit le poème. Mais si le rôle du poète est achevé, quand il a fait ce douloureux appel au passé, rien n'enchaîne l'inspiration du musicien. Au sein de la douleur, au pied de ce cercueil, le poète vient d'évoquer le souvenir du bonheur à jamais détruit. Le musicien fera mieux : grâce à lui, le passé revit, les chants d'amour arrivent jusqu'au séjour désolé, aux oreilles de la pauvre femme. O merveilleuse puissance de la musique ! Les mots seraient déplacés, trop bruyants ; les harmonies

sont plus discrètes, plus silencieuses. Rien ici d'extérieur ; c'est l'âme qui contemple le passé, auquel la musique a rendu sa poignante réalité.

A ces accents si tristement doux, à cette phrase tendre, qui n'est autre que celle du début, murmurée par le piano : « Ai-je fait un rêve ? Je ne vois que lui ! », qui n'a senti la profondeur des vers sublimes que Dante a mis dans la bouche de la plus infortunée des amantes :

Nessun maggior dolore
Che riccordarsi del tempo felice
Nella miseria

Ne quittons pas Schumann sans citer encore quelques *lieder* détachés, admirables entre tous : *Désir, Chanson du matin, A ma fiancée, l'Heure du mystère, le Noyer, Chant d'amour* enfin, dont le dernier cri :

Pour lui je voudrais mourir...
Sans lui je ne voudrais pas vivre !

est vraiment sublime. N'oublions pas *Au loin*, cette rêverie empreinte d'une tristesse infinie. On croirait entendre, dans le calme de la nuit,

la plainte d'un exilé qui pleure son pays et ceux qu'il aime. On dirait la lyre et la voix d'un Daniel, chantant, sur les bords de l'Euphrate, le divin cantique de la captivité : *Super flumina Babylonis...*

Parmi les contemporains, deux, surtout, ont donné à la mélodie une attention très particulière. Ce sont MM. Gounod et Massenet?

Tandis que le premier, à l'exemple de Schubert, a écrit un grand nombre de mélodies détachées, le second, comme Schumann, a une prédilection marquée pour les poèmes qui comportent un certain développement. Il faut avouer qu'il a été servi à merveille par le talent si harmonieux de son collaborateur, M. Armand Silvestre.

Les mélodies de M. Gounod sont assez nombreuses. Il suffira que nous disions un mot des plus caractéristiques.

Parmi les chants d'amour, *Rebelle*, le *Printemps* et *Au Printemps* sont au premier rang

O ma belle rebelle.
Las! que tu m'es cruelle!

chante le vieux Baïf, en des vers charmants de

naïveté. Le musicien a su rendre, avec un grand art, la tendresse langoureuse, la galanterie voilée, qui distinguent les poésies les plus réservées du XVIe siècle.

Tel devait être l'accent de François Ier ou d'Henri II, quand il prétendait toucher l'âme peu rebelle d'une Diane de Poitiers. La ritournelle de quatre mesures elle-même a sa couleur.

Dans le *Printemps*, M. Gounod a exprimé la tendresse la plus chaste; je ne connais rien de plus frais, de plus suave que cette exquise mélodie. Il semble que l'artiste ait réuni tous les murmures de la nature, tous les parfums de la terre, toutes les délicatesses du cœur, pour charmer celle qu'il aime.

Sur les vers :

Le cœur épanoui
Se perd dans l'infini...

la phrase semble vraiment monter au ciel. Le *Printemps* est un chef-d'œuvre qui peut rivaliser avec les *Lieder* les plus inspirés de Schubert et de Schumann.

Après les chants d'amour, M. Gounod semble affectionner particulièrement le genre contemplatif : quelques-unes de ses plus belles mélodies lui ont été inspirées par les *Méditations* de Lamartine. Il suffit de nommer le *Vallon* et le *Soir*.

Le *Vallon* contient de grandes beautés. Rien de plus émouvant que cette supplication :

> Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance,
> Un asile d'un jour pour attendre la mort.

Pleine de charme est la phrase : « Repose-toi, mon âme. »

Le *Soir* est une inspiration plus haute encore. Quelle mystérieuse anxiété dans la modulation sur ce passage : « Descends-tu pour nous révéler ? » Et quel éclat dans le retour au ton primitif : « Viens-tu dévoiler l'avenir... » Et la montée finale : « Rayon, rayon divin », n'est-elle pas d'une incomparable beauté ?

Que dire de l'*Ave Maria* que tout le monde ne sache ? Nul ne peut ignorer qu'il est l'œuvre combinée, à cent cinquante ans de distance, du vieux Bach et de notre illustre maître. Un

jour sans doute, saisi par la beauté de ces simples accords, M. Gounod se laissa aller, dans un moment d'inspiration enthousiaste, à jeter sur les harmonies du vieux maître allemand l'admirable mélodie que tout le monde connaît. Heureuse union d'où naquit une œuvre sublime !

Le *Poème d'Avril* de M. Massenet est d'une grâce extrême : la mélodie y coule à flots, élégante, poétique, parfois émue.

Le *Poème du Souvenir*, venu après, s'élève tout à coup bien davantage. On y sent, avec un accent très personnel, je ne sais quoi de vibrant et de passionné.

Où trouver un début plus heureux que ce « Lève-toi », si plein de fierté et de tendresse ? Et plus loin, sur les mots : « Je te retrouve un peu pâlie », quelle pénétrante tristesse ! Bientôt éclate un beau cri de passion :

> Je ne sais par quelle folie
> Je t'aime encor sous tes pâleurs...

Viennent ensuite les chers souvenirs, les douces rêveries, autant de pages d'un sentiment

délicieux, puis les sombres pensées, enfin le désespoir :

> Souvenir éternel, regret inconsolé,
> Amour qui fus ma vie et qui t'es envolé !

Sur ces beaux vers[1], M. Massenet ramène la première phrase : « Lève-toi », rappelant ainsi, comme avait fait Schumann, dans l'*Amour d'une femme,* le passé heureux qui contraste si douloureusement avec le deuil présent.

Nous avons fait une large place à MM. Gounod et Massenet, dont le répertoire mélodique est si riche et si célèbre. On ne doit pourtant point inférer de là que nous n'ayons à nous prévaloir d'aucun autre maître mélodiste.

Georges Bizet, par exemple, a écrit un certain nombre de *lieder* d'une originalité d'inspiration indiscutable, d'un style nerveux, franc, poétique et passionné. Plusieurs de ces feuilles volantes — dont les *Adieux de l'hôtesse arabe* sont le type le plus achevé — comptent parmi les plus solides titres d'honneur de l'illustre auteur de *Carmen* et de l'*Arlésienne*,

1. Rappelons que ces deux charmants poèmes sont de M. Armand Silvestre.

si prématurément arraché à l'art français. Nous devons encore à M. Édouard Lalo des mélodies admirables et qui, sans contredit, ne redoutent aucune comparaison. Jetant ses idées avec une liberté, une spontanéité surprenantes, il écrit de véritables chansons du goût le plus rare (*Guitare*, *la Fenaison*); il s'élève à la passion la plus ardente (*A celle qui est au bord de la mer*, *Marine*); il allie une fine raillerie à une légère fantaisie sentimentale (*Ballade à la lune*). On est toujours sûr de trouver chez lui l'accent personnel, la distinction des harmonies et la plus magistrale invention rythmique.

Au surplus, tous nos compositeurs écrivent des *lieder* et presque tous en ont donné d'excellents. M. Saint-Saëns compte à son actif les belles *Mélodies persanes*; l'*Ange et l'Enfant* de César Franck est une page exquise. MM. Ambroise Thomas, Reyer, Léo Delibes ont écrit de séduisantes mélodies. Nous ne saurions oublier non plus les pénétrantes pièces vocales de compositeurs plus jeunes, comme M. Gabriel Fauré, un rêveur, amoureux de son rêve, M. Henri Duparc, musicien épris de tous les

raffinements expressifs, et mademoiselle Augusta Holmès qui sait allier la force à la grâce.

Si maintenant nous passons aux écoles étrangères, nous y rencontrerons quelques artistes dont les *lieder* sont venus jusqu'à nous.

En première ligne se trouve, à tous égards, le maître norvégien Edward Grieg, dont les inspirations, visiblement jaillies du fonds populaire scandinave, nous frappent par leur tendresse concentrée, leur variété d'accent, leur simplicité savante et leur élévation. La Norvège possède plusieurs autres musiciens de mérite — notamment M. Svendsen; — mais tous, pour le tempérament original, le cèdent de beaucoup à M. Grieg.

En Danemark, les mélodies de Niels Gade sont fort estimées, bien qu'elles dérivent presque toujours de Mendelssohn et de Schumann.

L'Allemagne ne paraît avoir, à cette heure, aucun héritier de ses sublimes mélodistes, Schubert et Schumann. Le seul musicien allemand dont les *lieder* aient fait fortune est le belge Lassen, chef d'orchestre du théâtre du-

cal de Weimar et compositeur ingénieux, aux idées aimables.

Dans les chants russes, deux courants se distinguent, comme dans tous les genres de la production musicale de ce peuple : le courant national, influencé presque exclusivement par les chansons du peuple, innombrables en Russie, et le courant allemand, dominé par les influences classiques. MM. Borodine, Rimski-Korsakoff et Glazounow appartiennent au courant national ; MM. Antoine Rubinstein et Tschaïkowski accusent l'autre tendance.

Les musiciens d'Italie et d'Espagne ne composent guère, présentement, que de médiocres romances. Si les nations méridionales devancèrent jadis les races du Nord dans les voies de la musique, il faut reconnaître que ces dernières ont singulièrement pris leur revanche, la nouvelle et nécessaire évolution musicale du Midi étant à peine commencée.

***

Puisque nous avons franchi les frontières de France, profitons-en pour dire quelques mots

de la mélodie populaire à l'étranger. Le lien qui rattache ces chants naïfs aux productions les plus élevées de l'art musical est facile à saisir. Le *lied* est précisément la transition qui mène de l'un à l'autre, et l'on sait que parfois le *lied* lui-même n'est autre chose qu'un chant d'origine vulgaire, arrangé par une main exercée. Des maîtres, tels que Beethoven et Schubert, nous ont montré, d'ailleurs, comment il appartient au génie de faire siens les thèmes primitifs : le premier, en s'emparant de motifs écossais, allemands et russes; le second, en traitant à sa manière de fort curieux thèmes hongrois. Mais si intéressant que soit un tel sujet, nous ne pouvons ici que l'effleurer.

Les peuples du Nord, la Russie, la Suède et la Norvège, l'Écosse et l'Irlande possèdent d'incomparables trésors que de récentes publications ont, en partie, mises au jour. Pour nous en tenir à quelques adaptations célèbres, rappelons l'incomparable mélodie norvégienne, dont M. Ambroise Thomas a tiré un si riche parti au quatrième acte d'*Hamlet*. M. Lalo, dans sa brillante *Rapsodie norvégienne*, a fait

aussi le plus poétique usage de plusieurs airs populaires du pays des *fjords*. Le ballet de *Henri VIII* de M. Saint-Saëns contient plus d'un motif recueilli dans les montagnes d'Écosse. Beaucoup de partitions de la nouvelle école russe, — à commencer par la *Vie pour le Tzar* de Glinka, jusqu'à la *Pskovikina* et la *Snéogorouka* de M. Rimski-Korsakoff, — abondent en emprunts caractéristiques à la musique populaire nationale. Le *Dimitri* de M. Joncières doit également quelque chose à la Russie. Que de ressources offre ce champ, si peu exploré jusqu'ici, au compositeur épris de nouveauté et de couleur locale !

La musique populaire hongroise et tchèque est aussi remarquable, d'une force d'expression moins intense peut-être, mais plus saisissante et plus variée. Qui n'a remarqué avec quel bonheur les Tziganes vont de la mélancolie la plus désolée aux éclats de la joie la plus délirante ? Il y a là des contrastes d'une extrême puissance.

La musique purement orientale, celle de la Grèce moderne, en première ligne, mieux connue depuis quelques années, grâce aux sa-

vantes recherches de M. Bourgault-Ducoudray, n'est pas non plus à dédaigner. Si elle n'a pas la profondeur des chants russes et norvégiens, elle ouvre, dans le sens de la tonalité, des horizons nouveaux et immenses à l'esprit investigateur des temps modernes.

L'Espagne enfin a sa musique nationale, tout imprégnée encore du génie arabe, dont la richesse rythmique est vraiment prodigieuse. MM. Massenet dans le ballet du *Cid*, Chabrier dans *España*, et, Lalo dans le *Concerto espagnol*, pour violon principal et orchestre, en ont obtenu des effets remarquables.

Mais à quoi bon chercher si loin? Sans quitter la France, n'avons-nous pas, sur notre sol, en Bretagne, en Vendée, dans le Morvan, en Auvergne, dans les régions pyrénéennes et ailleurs encore, des chansons simples et touchantes, parfois d'une beauté supérieure? On se décide à les recueillir. Mieux encore, certains compositeurs n'ont pas dédaigné de s'en inspirer. C'est ainsi que plusieurs mélodies bretonnes ont trouvé place dans le *Roi d'Ys* de M. Lalo, ce maître qui n'a point de supérieur dans les recherches pittoresques. Nous devons

à M. Saint-Saëns des *rapsodies* de cantiques bretons pour orgue et une *Rapsodie auvergnate* pour piano et orchestre.

Octave Fouque a écrit, pour l'orchestre, des *Variations sur un air béarnais* ; M. d'Indy, une grande fantaisie instrumentale sur un thème cévenol ; M. Tiersot, une *rapsodie bressane*; M. Guy Ropartz, dans *Pêcheurs d'Islande*, a développé plusieurs mélodies bretonnes. Souhaitons que le génie moderne, entamé par le scepticisme, se retrempe à ces sources d'où coulent à flots la simplicité et la foi des premiers âges. Rien ne peut lui arriver de plus heureux que cette transfusion d'un sang jeune et vigoureux.

Mais, de grâce, qu'on évita de mettre à la torture ces naïves mélodies, qui ne sont pas faites pour les harmonies tourmentées, pour l'effort pénible. Je ne connais rien de plus cruel, de plus anti-artistique que le supplice auquel certains compositeurs n'ont pas craint de condamner la chanson populaire. On dirait un enfant blond et rose, écrasé sous l'armure pesante d'un chevalier du moyen âge.

Vieux chants à l'inspiration naïve et touchante, rythmes hardis et complexes, tonalités

orientales, voilà autant d'éléments nouveaux, inconnus, pour la plupart, des maîtres du passé, dont l'érudition moderne vient de doter l'art musical. Quel parti en tireront les compositeurs de l'avenir? Dans quelle mesure l'art va-t-il se transformer, sinon se rajeunir, au contact de ces importantes découvertes? Le temps seul peut répondre à une telle question. Quelques essais — si heureux qu'on les suppose — ne sauraient donner l'idée de ce que demain tient en réserve. Préjuger serait folie, puisqu'il suffit d'une idée géniale et même d'une inspiration instinctive pour changer la face des choses. Qui donc pouvait prévoir, au temps de Monteverde, tout ce qui allait sortir de ce modeste accord de septième de dominante, employé sans préparation? Modeste n'est pas trop dire, quand on songe qu'il commença par être une négligence de style, une faute de grammaire, avant de devenir le point de départ de toute la musique moderne.

CONCLUSION

Parvenu au terme de notre course, nous jetterons, non sans profit, un coup d'œil en arrière.

Pour la symphonie, ainsi que pour l'oratorio, l'impression d'ensemble est des plus nettes.

Après une longue enfance, illustrée par les œuvres inspirées de Sébastien Bach et de Hændel, la forme classique de la symphonie, ébauchée par Emmanuel Bach et fixée par

Haydn, reçoit du génie de Beethoven une telle ampleur et une telle perfection, que nul depuis n'a pu songer à dépasser, ni même à égaler les chefs-d'œuvre du maître incomparable. Aussi les compositeurs modernes se sont-ils décidés à entrer dans des voies nouvelles. Avec le poème symphonique, l'art, qui gagnait quelque chose au point de vue pittoresque, a beaucoup perdu de sa force et de sa grandeur.

Quant à l'oratorio et à la musique d'église, ils sont parvenus, avec Hændel et surtout avec Bach (*Passion selon saint Mathieu* et *Messe en si mineur*), à une puissance, à une sublimité que les maîtres de la grande époque classique, Mozart et Beethoven, n'ont pas su dépasser. Mais si l'art cyclopéen de Bach atteint aux dernières limites de la force et de la grandeur, il serait injuste de méconnaître qu'il y a, dans la Messe en *ré* de Beethoven et, à un plus haut point encore, dans le *Requiem* de Mozart, une intensité d'expression à laquelle Bach ne saurait prétendre.

Ici encore, l'art contemporain semble écrasé par les gigantesques souvenirs que nous venons

d'évoquer ; et si nous exceptons les *Béatitudes* de César Franck, nous ne voyons rien, dans le présent, qui puisse être rapproché des chefs-d'œuvre de l'art religieux que le passé nous a légués.

C'est sur le terrain de la musique dramatique que l'art contemporain va prendre sa revanche.

On a vu le chemin parcouru, depuis deux siècles, par la musique de théâtre. Que reste-t-il aujourd'hui de ce passé brillant? Quels ouvrages ont eu assez de solidité pour résister aux fluctuations du goût, au caprice de la mode ?

Tandis que les chefs-d'œuvre de Gluck demeurent intacts dans leur beauté sculpturale et que les naïfs opéras de Monsigny et de Grétry, vieux aussi de plus d'un siècle, ont gardé une étonnante fraîcheur, il ne reste rien de tous ces opéras italiens naguère si fameux. Un peu de musique légère excepté, rien n'a survécu de Piccinni, rien de Paisiello et de Cimarosa. Passons le seuil du XIXe siècle ; arrivons de suite à ce musicien d'un merveilleux génie, qui a nom Rossini. Le temps a-t-il épargné

ses opéras italiens[1], naguère portés aux nues, *Sémiramide*, *Otello*, pour ne citer que les plus fameux? Où en sont les ouvrages de Bellini et Donizetti? A part quelques pages inspirées, où le génie a rompu le charme, brisé le cadre étroit d'une convention détestable, l'opéra italien gît à terre, mortellement atteint, abandonné dans son propre pays.

Ce qui demeure, c'est l'admirable *Guillaume Tell*, ce chef-d'œuvre d'expression, écrit d'après la tradition française, qui n'a d'autres taches qu'un reste de maniérisme italien.

En présence d'un tel spectacle ne sommes-nous pas en droit de conclure que, pendant cette longue lutte entre la France et l'Italie, la vérité dramatique était avec l'école française, avec Rameau, Gluck, Méhul et les maîtres qui ont continué leur glorieuse tradition?

En regard de l'école italienne, qui portait en elle un germe de mort, l'école allemande, fondée par Mozart et Weber, jetait le plus mer-

1. Il est bien entendu que nous ne parlons ici que de *l'opera-seria*, de la musique dramatique ou du moins expressive, incompatible, à notre avis, avec le *virtuosisme*.

veilleux éclat. Tout en gardant, surtout avec Weber, un caractère national très prononcé, elle acceptait la réforme gluckiste, et, rejetant le faux brillant de la vocalise et la recherche de l'effet à tout prix, elle visait, comme nous, à la vérité dramatique, à la justesse de l'expression.

A son tour Wagner parut, qui, rapprochant et unissant les deux genres dramatique et symphonique, a ouvert à la musique de nouveaux horizons. Dans quelle mesure *Tristan* et les *Niebelungen* sont-ils destinés à s'implanter en France et en Europe? Nul ne saurait le dire encore.

Mais nous ne croyons pas qu'on puisse contester que l'introduction de l'élément symphonique dans le drame musical ait redonné au vieil opéra une jeunesse nouvelle et mis à sa disposition de prodigieuses richesses d'expression.

Pourvu que les compositeurs dramatiques sachent demeurer fidèles aux vieilles traditions et au génie de leur race, ils pourront continuer la série des chefs-d'œuvre. Qu'ils se gardent seulement d'une imitation servile des

procédés et du style de l'enchanteur Wagner!... Sinon, l'école française n'aurait échappé au fléau italien, que pour tomber dans un nouveau et plus redoutable péril.

FIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DES COMPOSITEURS ET MUSICIENS MENTIONNÉS DANS CE VOLUME

A

ADAM (Adolphe), 115, 130, 208.
ADAM DE LA HALLE, XXIII, XXIV.
ALBRECHTSBERGER, 69.
ALKAN, 205.
ALLEGRI, XXXV, 5.
AMBROISE (saint), XIX.
ARNAUD (l'abbé), 33.
AUBER, 111, 113, 115, 146, 147.
AUGUSTIN (saint), XIX.
AUVERGNE (d'), 85.

B

BACH (Sébastien), XLIII, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 37, 45, 46, 47, 52, 61, 201, 204, 205, 230, 231, 232, 253, 266.
BACH (Emmanuel), 68, 178, 265.
BALTHAZAR DE BEAUJOYEUX, XXX.
BARDI, XXXI.
BAZIN, 118.
BEETHOVEN, X, 12, 13, 39, 48, 54, 55, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 81, 93, 94, 103, 149, 153, 156, 174, 175, 176, 181, 183, 190, 191, 204, 215, 228, 230, 231, 232, 238, 259, 265.
BELLINI, 149, 268.
BENOIT (Camille), 202.
BERLIOZ (Hector), 63, 64, 74, 97, 103, 135, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 180, 182, 183, 184, 190, 191, 194.
BERTON (Henri), 95, 97.
BIZET (Georges), 119, 255.
BLASIUS, 98.
BOISDEFFRE, 202.

BOÏELDIEU, 102, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 115.
BOITO, 152.
BORDIER (Jules), 167, 174, 202.
BORODINE, 258.
BOURGAULT-DUCOUDRAY, 260.
BRAHMS, 177, 178, 201.
BRUCH (Max), 177.
BRUNEAU (Alfred), 202.

C

CACCINI, XXXI, XXXII, XXXV, XXXVI.
CAHEN (Albert), 167, 174, 202.
CAMBERT, XXXVIII, XXXIX.
CAMBINI, 89.
CAMPRA, XLI, XLII, 4, 207.
CANOBY, 167, 174.
CARAFA, 150.
CARISSIMI, XXXV, 5.
CASTILLON (Alexis de), 201.
CATEL, 134, 135.
CAVALIERE (Émilio), XXXI, XXXII.
CHABRIER, 202, 261.
CHAMINADE (Mlle), 202.
CHAPUIS, 202.
CHARPENTIER, XLI.
CHAUMET, 202.
CHAUSSON, 202.
CHERUBINI, 93, 94, 95, 106, 107, 134, 181, 208.
CHEVILLARD, 202.
CHOPIN, 205.
CHOUQUE, XXX.
CHOUQUET, 22.
CIMAROSA, 43, 267.
CLAPISSON, 117.
COLASSE, XLI.
COLONNE, 103.
COUPERIN (François), 5, 204.

D

DALAYRAC, 42, 90, 121.
DAUVERGNE, 18.
DAVID (Félicien), 115, 182.
DELIBES (Léo), III, XIV, 125, 127, 198, 208, 256.
DESJOYAUX, 167.
DESMAREST, XLI.
DESTOUCHES, XLI, XLII, 4, 207.
DEVIENNE, 99, 130.
DEZÈDE, 90, 130.
DIAZ, 173.
DONIZETTI, 148, 149, 150, 268.
DUBOIS (Théodore), 173, 201, 208.
DUBREUIL, 31.
DUFAY (Guillaume), XXV.
DUMAS (Alexandre fils), XVI.
DUNI, 83.
DUPARC (Henri), 202, 256.
DURANTE, 6.
DUVERNOY, 201.

F

FAURE, 100.
FAURÉ (Gabriel), 256.
FETIS, 144.
FLOQUET, 191, 207.
FLOTTOW (de), 118.
FOUQUE (Octave), 262.
FRANCŒUR, 18, 19.
FRANCON (de Cologne), XXIII.
FRANCK (César), 198, 199. 200, 201, 204, 205, 256, 266.

G

GADE (Niels), 257.
GALILÉE (Vincent), XXXII.
GAVEAUX, 98.
GEWAERT, XII, XIII, XXIX, XXXIX, XL, XLII, 126.
GIGOUT, 205.
GLAZOUNOW, 258.
GLINKA, 260.
GLUCK, XXIX, XXXIX, XL, XLII, 1, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 55, 81, 92, 97, 101, 134, 138, 144, 146, 161, 219, 238, 267, 268.
GODARD, 173, 201.
GŒTHE, 236.
GOETZ (Hermann), 158.
GOLDMARK, 177.
GOSSEC, 19, 87, 100, 180.
GOUDIMEL, XXVI.
GOUNOD, 97, 102, 123, 124, 127, 165, 197, 251, 252, 253, 254.
GOUVY (Théodore), 181, 182.
GRANDVAL (Vtesse de), 202.
GRÉGOIRE (saint), XIX.
GRÉTRY, 19, 44, 82, 87, 88, 89, 90, 96, 107, 108, 112, 117, 121, 149, 267.
GRIEG (Edward), 205, 257.
GRISAR (Albert), 116.
GUIDO D'AREZZO, XXIII.
GUILLARD, 31.
GUILMANT, 205.
GUIRAUD, 126, 172, 201.
GUY ROPARTZ, 262.

H

HÆNDEL, XL, XLIII, 4, 7, 8, 12, 45, 46, 52, 55, 65, 185, 204, 205, 265.
HALÉVY, 102, 115, 147.
HASSE, 4.
HOLMÈS (Mlle Augusta), 202, 257.
HAYDN, 13, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 68, 93, 103, 180, 181, 182, 185, 226, 238, 265.
HELLER (Stephen), 205.
HÉROLD, 102, 109, 112, 113, 114, 115, 157, 208.
HIGNARD, 173.
HILLEMACHER (les frères), 201.

HUCBALD DE SAINT-AMAND, XXII.
HUE, 202.

I

INDY (d'), 201, 262.
ISOUARD (Nicolo), 104, 110.
IVRY (marquis d'), 173.

J

JADIN, 98, 130.
JANNEQUIN (Clément), XXVI, 185.
JELYOTTE, 19.
JOMELLI, 19.
JONCIÈRES, 172. 260.

K

KAISER, XXXVI, 55.
KREUTZER, 95, 98, 108.

L

LACOMBE Louis), 201.
LACOMBE (Paul), 202.
LAGROSCINO, 57.
LALANDE, XLI, XLII, 207.
LALO, 171, 198, 204, 208, 256, 259, 261.
LAMOUREUX, 103.
LASSEN, 257.
LECONTE DE L'ISLE, XVII, 197.
LECOQ (Charles), 131.
LEFEBVRE (Charles), 173, 202.
LEFÈVRE, 208.
LEMMENS, 205.
LEMOYNE, 40.
LENEPVEU, 167, 174, 202.
LEO, 6, 19.
LESUEUR, 95, 96, 185, 186, 188.
LISZT, 153, 179, 190, 192, 194.
LOTTI, 6.
LULLI, XXIX, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLII, 1, 4, 16, 22, 28, 207.
LUSSY, XIV.
LUTHER, XXVIII.

M

MAILLARD (Aimé), 118.
MARAIS, XLI.
MARCELLO, 6, 7, 20, 22, 25, 33, 101.
MARCHETTI, 152.
MARCILLAC, XXII, XXV, 28.
MARÉCHAL, 202.
MARSCHNER, 156.
MARTINI (Schwartzendorff), 89.

MARTY, 202.
MASSÉ (Victor), 118.
MASSENET, 123, 124, 169, 197, 251, 254, 255, 261.
MAYER (Simon), 138.
MEAUPÉOU (de), 202.
MÉHUL, 82, 90, 92, 95, 106, 107, 112, 113, 121, 134, 207, 216, 268.
MENDELSSOHN, 12, 158, 175, 176, 177, 178, 194, 204, 205, 239, 257.
MERCADANTE, 150.
MESSAGER (André), 131, 174.
MEYERBEER, 102, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 160, 197, 217.
MICHEL ANGE, 59, 60.
MONDONVILLE, 16, 18.
MONPOU, 117.
MONSIGNY, 19, 44, 86, 90, 96, 121, 149, 267.
MONTAN-BERTON, 19.
MONTEVERDE, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI.
MOZART, XXXVI, 12, 13, 37, 39, 45, 46, 48, 52, 55, 56, 58, 59, 61, 65, 67, 68, 75, 81, 89, 103, 128, 132, 138, 149, 153, 156, 178, 181, 182, 216, 226, 266, 268.

N

NICOLAÏ, 117.
NICOLO (Voir ISOUARD).
NIEDERMAYER, 117.
NOVERRE, 41, 207.

O

OFFENBACH, 130.
ONSLOW, 117, 181.

P

PACCINI, 150.
PAER, 136, 138.
PAISIELLO, 42, 43, 90, 267.
PALADILHE, 173.
PALESTRINA, XXVII, XXVIII, XXXIV, 5.
PASDELOUP, 102.
PERGOLÈSE, 4, 6, 7, 15, 16, 17, 84.
PERI, XXXI, XXXII, XXXV, XLII, XLV.
PERRIN, XXXVII, XXXIX.
PERSUIS, 208.
PESSARD, 174.
PETRELLA, 152.
PFEIFER, 202.
PHILIDOR, 19, 87.
PICCINNI (Nicolas), 30, 31, 32, 39, 40, 57, 267.
PIERNÉ, 202.
POISE, 173.
PONCHIELLI, 152.
PORPORA, 48.
PUGNO (Raoul), 131.

R

RAFF (Joachim), 177, 204.
RAMEAU, XXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, 1, 2, 4, 6, 7, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 74, 85, 134, 207, 268.
REBER, 116, 181.
REYER, 123, 124, 163, 166, 168, 169, 198, 208, 256.
RICCI, 150.
RIMSKI-KORSAKOFF, 258, 260.
RINUCCINI, XXXI.
ROLAND DE LASSUS, XXVI.
ROMAIN (Louis de), 167, 202.
ROLLET (du), 30.
ROSENLEKER.
ROSSI, XXXVII.
ROSSINI, 36, 42, 44, 102, 111, 112, 113, 136, 138, 139, 140, 141, 147, 148, 160, 217, 267.
ROUSSEAU (Jean-Jacques), 18, 29.
RUBINSTEIN, 205, 258.

S

SACCHINI, 39, 40.
SAINT-SAENS, 123, 124, 132, 167, 170, 171, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 204, 205, 256, 260.
SALIERI, 39, 69.
SALVAYRE, 173.
SARRETTE, 100, 101.
SCAMBATTI, 152.
SCARLATTI (Alexandre), 4, 6, 204.
SCHUBERT, X, 38, 157, 175, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 247, 251, 252, 257, 259.
SCHUMANN, 12, 158, 176, 178, 194, 204, 238, 244, 246, 250, 251, 252, 255, 257.
SCHUTZ (Henri), XXXVI, 55.
SCHWARTZENDORFF (voir Martini).
SCHWEITZHOFFER, 208.
SERPETTE (Gaston), 131.
SOLIÉ, 98.
SOURDEAC (le marquis), XXXVIII.
SPOHR, 157.
SPONTINI, 135, 136, 148.
STEIBELT, 95, 98.
STRADELLA, XXXV.
SUPPÉ (de), 133.
SUSSMAYER, 62, 67.
SVENDSEN, 257.

T

TAILLEFER, 166.
THOMAS D'AQUIN (saint), XIX, XX.

THOMAS (Ambroise), 97, 102. 123, 127, 128, 164, 198, 208, 256, 259.
TIERSOT, 262.
TSCHAÏKOWSKI, 258.

V

VACCAÏ, 150.
VERDHURT, 166.
VERDI, 36, 63, 150, 151, 152.
VERONGE DE LA NUX, 173.
VIDAL, 202.
VOGEL, 41.

W

WAGNER (Richard), XLII, 8, 13, 36, 92, 103, 155, 158, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 222, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 269.
WEBER (Charles-Marie de), XXXVI, 140, 154, 155, 156, 157, 161, 175, 230, 231, 239, 268.
WEIGL (Jos.), 136.
WIDOR, 173, 205, 208.
WILDER (Victor), 53, 69, 72.
WINTER (P. de), 136.

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE

TABLE DES MATIÈRES

—

AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR I

INTRODUCTION

I

LA MUSIQUE

Définition. — But. — Force d'expression. — Éléments constitutifs V

II

ANTIQUITÉ

Première phase : le rythme.

Pourquoi l'antiquité n'a pas eu le génie de la musique. — Caractère de la musique des anciens : le rythme . XI

III

ÈRE CHRÉTIENNE

Deuxième phase : Du Ier *au* XIIIe *siècle : La mélodie religieuse.*

Pourquoi la musique devait se développer avec le christianisme XIV

IV

DU IXe AU XVIe SIÈCLE

Troisième phase : Du IXe *au* XVIe *siècle : Harmonie consonante.*

Délaissé par les savants, le goût de la mélodie s'épanche dans l'art populaire. — L'harmonie progresse lentement. — La vérité est entrevue par des ignorants. — La tonalité est trouvée. — École gallo-belge. — Son caractère scientifique ; ses excès ; ce qu'elle fit d'excellent. — Réforme de Palestrina : Simplification des moyens harmoniques. — Influence de Luther sur le développement du goût musical en Allemagne XXII

V

ÈRE MODERNE

Quatrième phase : Commencements de l'ère moderne. Création de l'harmonie dissonante et de la mélodie dramatique.

Origine de l'opéra (XVIe siècle). — Le madrigal, père de l'opéra. — Les spectacles en Italie et en France, pendant le XVIe siècle. — Vincent Galilée, créateur du récitatif. — L'année 1600 voit naître l'opéra et l'oratorio. — Monteverde, créateur du style dramatique. — L'harmonie dissonante produit la mélodie passionnée. — L'opéra en Italie. — Après l'Italie, l'Allemagne fait une tentative stérile. — C'est en France que s'épanouit la tragédie lyrique. XXIX

VI

FONDATION DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE EN FRANCE

Cambert et Lulli.

Cambert, premier fondateur de l'Académie de musique, dépossédé par Lulli. — Génie essentiellement français de Lulli. — Importance de son œuvre. — Successeurs de Lulli. — Campra et Destouches XXXVII

I

FRANCE : RAMEAU

ITALIE : SCARLATTI, PERGOLÈSE ET MARCELLO

ALLEMAGNE. : HÆNDEL ET BACH

Rameau continue la tradition de Lulli. — L'expression sera désormais le mot d'ordre de l'école française. — Principaux ouvrages. — Rameau, le plus grand compositeur dramatique de son temps. — Progrès qu'il fit faire à la tragédie lyrique. — Musique de clavecin. — Couperin. — Coup d'œil sur l'Italie. — École napolitaine : Scarlatti et Pergolèse. — École de Venise : Marcello. — Rameau supérieur aux maîtres italiens de son temps, mais inférieur à Bach et à Hændel. — Caractéristique du génie de Hændel et de Bach. — Influence de Bach sur l'art moderne. — Après Bach commence le règne d'un style plus simple, inauguré par son fils Emmanuel, continué par Haydn 1

II

GLUCK

Compositeurs qui séparent Gluck de Rameau. — Naissance de l'opéra comique. — Marcello, premier adversaire sérieux de l'école italienne. — *Il teatro alla moda.* — La réforme désirée par Marcello ne pouvait réussir qu'en France. — Gluck, continuateur de Lulli et de Rameau. — Ses débuts en Italie. — L'audition des ouvrages de Rameau fait la lumière dans son esprit. — Gluck de 1748 à 1769. — Nécessité d'une réforme. — Excès du virtuosisme italien. — Préface d'*Alceste*. —

Gluck échoue à Vienne. — Il livre bataille à Paris. — *Iphigénie en Aulide*. — *Orphée*. — *Alceste*. — Le *Roland* de Piccinni. — *Armide*. — Les deux *Iphigénie en Tauride*. — Parallèle entre Gluck et Piccinni. — Immense supériorité de Gluck. — Mot profond de Grimm. — Gluck, père du drame lyrique moderne. — Progrès dans les différentes parties de la technique musicale. — Gluck, le plus grand des compositeurs dramatiques. — Salieri. — Sacchini. — Lemoyne. — Vogel. — Le ballet d'action à l'opéra. — Noverre. — Traductions des ouvrages italiens — Paisiello. — Cimarosa. — Pourquoi l'école italienne est incapable de produire un chef-d'œuvre dans le genre sérieux 15

III

ÉCOLE SYMPHONIQUE ALLEMANDE

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN. — FONDATION DE L'OPÉRA ALLEMAND.

Haydn, créateur de la symphonie. — Point de départ de la sonate qui doit à Emmanuel Bach sa forme définitive. — Manière d'Haydn très différente de celle de Bach. — La symphonie d'Haydn. — Fécondité du vieux maître. — La *Création*. — Mozart, génie universel. — Symphonie. — Musique de chambre. — Musique de théâtre. — Fondation de l'opéra national allemand (1782). — Caractère de l'œuvre dramatique de Mozart. — Il est le véritable créateur des morceaux d'ensemble. — Mozart dans la musique religieuse. — L'*Ave verum* et le *Requiem*. — Mozart, victime de Michel Ange. — La fugue est-elle encore de notre temps? — Berlioz et le *Tuba mirum*. — L'*Oro supplex*, expression du désespoir. — Beethoven, respectueux de la tradition. — Les deux premières symphonies et le sep-

tuor. — Audaces de la *Symphonie héroïque*. — *Fidelio*. — Symphonie en *ut* mineur. — Cahiers d'esquisses. — La Pastorale. — Beethoven n'a pas visé à décrire la nature. — La 7e Symphonie (en *la*), apogée de la 2e manière. — 8e Symphonie. — Dernière manière du maître. — Messe en *re*. — Analyse de la *Symphonie avec chœurs*. Musique de piano et musique de chambre 46

IV

L'OPÉRA-COMIQUE

L'OPÉRA-COMIQUE DEPUIS SA CRÉATION JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE. — FONDATION DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE. — ÉTABLISSEMENT D'UN OPÉRA ITALIEN A PARIS. — SES CONSÉQUENCES.

Définition de l'opéra comique. — Justification du genre et ses périls. — Ses origines. — Les *Troqueurs* (1753). — Duni. — Monsigny et Grétry. — Envahissement des Italiens. — Dalayrac. — Méhul, un de nos plus grands maîtres. — Un chef-d'œuvre : *Joseph*. — Méhul continuateur de Gluck. — Cherubini, Lesueur, Kreutzer et Steibelt. — Les ancêtres de l'opérette : Jadin, Blasius, Solié, Gaveaux, Devienne. — Résumé des deux premières époques. — Un mot des maîtrises. — Services qu'elles ont rendus; ce qui leur manquait. — Création d'une École nationale qui deviendra le Conservatoire de musique. — Établissement d'un Opéra italien à Paris. — Lutte du génie français contre la virtuosité italienne. — A qui devons-nous l'émancipation? — Digression sur Pasdeloup et les concerts classiques. — D'où vient le nouveau danger? — Retour à l'opéra comique. — Les faiseurs de romances : Nicolo 82

V

L'OPÉRA-COMIQUE *(Suite)*

L'OPÉRA-COMIQUE *(suite)*, DEPUIS BOIELDIEU JUSQU'A NOS JOURS. — L'OPÉRETTE.

Le style de l'opéra-comique ne diffère pas nécessairement du style de l'opéra. Ce qui les différencie, c'est le sujet, ce sont les caractères, et non pas le fait matériel qu'il y a, ou non, un dialogue parlé. — Rapprochement instructif entre deux romances fameuses de Grétry et de Méhul. — Boïeldieu et Hérold inférieurs à Grétry et à Méhul. — Œuvres de Boïeldieu, Auber, Hérold, Halévy, Adam, Félicien David, Reber, Grisar, Onslow, Niedermeyer, Monpou, Clapisson, Nicolaï, Victor Massé, Flottow (de), Bazin, Maillard. — Georges Bizet : son œuvre : *Carmen*, point de départ du drame lyrique moderne. — Compositeurs d'opéra-comique actuellement vivants : MM. A. Thomas, Gounod, Reyer, Massenet, Saint-Saëns, Delibes, Guiraud, etc. — A l'étranger : M. Gevaërt. — Dernier vestige de l'influence italienne : la vocalise. — L'*opérette*, Offenbach, MM. Ch. Lecoq, A. Messager, Serpette, Pugno, etc... — L'avenir du genre est dans l'opéra-bouffe symphonique. — A l'étranger : M. de Suppé 106

VI.

L'OPÉRA AU XIXe SIÈCLE JUSQU'A BERLIOZ ET WAGNER

FRANCE : SPONTINI, ROSSINI, MEYERBEER, AUBER ET HALÉVY. — ITALIE : ROSSINI ET SES SUCCESSEURS, BELLINI ET DONIZETTI, — M. VERDI, NOUVELLE ÉCOLE A TENDANCES ALLEMANDES. — ALLEMAGNE : WEBER ET SES SUCCESSEURS.

Catel, Spontini : la *Vestale*. — Paër. — Rossini en Italie. Ses premiers ouvrages applaudis à Paris (1819). —

Comment le *Barbier* a pu surprendre le public parisien. — Succès répétés. — Infériorité relative de l'opéra rossinien sous l'influence de la manière italienne. — La transformation aboutit à *Guillaume Tell*. — Meyerbeer. — Carrière italienne. — Sa transformation commence avec *Robert le Diable* pour aboutir aux *Huguenots* et au *Prophète*. — Concessions de Meyerbeer au mauvais goût du temps. — L'*Étoile du Nord* et le *Pardon de Ploërmel*. L'*Africaine*. — Puissance rythmique de Meyerbeer. — Appréciation de l'œuvre de Rossini et de Meyerbeer. — Auber. Halévy. — Compositeurs italiens : Donizetti, Bellini, Carafa, Mercadante, Vaccaï, Paccini, les frères Ricci. — M. Verdi : sa transformation. — Ponchielli. — M. A. Boito. — École nouvelle à tendances allemandes M. Sgambati. — Allemagne : le drame lyrique après Mozart et Beethoven. — Weber : en quoi ses ouvrages diffèrent de notre tendance nationale. — Marschner, Spohr, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Hermann Goëtz 134

VII

ÉPOQUE CONTEMPORAINE

I. LE DRAME LYRIQUE EN FRANCE, DEPUIS BERLIOZ. — II. LE GENRE SYMPHONIQUE, DEPUIS BEETHOVEN (SYMPHONIE, ORATORIO, ETC.). — *a)* ALLEMAGNE. — *b)* FRANCE. — III. LE BALLET : SES TRANSFORMATIONS, SON AVENIR.

École française contemporaine : Berlioz. Son œuvre dramatique, son influence moindre au théâtre qu'au concert. — MM. Ambroise Thomas, Gounod, Reyer. — Nécessité de la décentralisation musicale. — Massenet, Saint-Saëns, Guiraud, Lalo, Joncières, etc. — *Symphonistes*, successeurs de Beethoven : Schubert, Weber, Mendelssohn,

Schumann, J. Raff, M. Brahms. — *Musique religieuse:* œuvres de ces différents maîtres. — Liszt, l'un des chefs de notre école symphonique contemporaine. — École symphonique française depuis l'origine : Gossec, Cherubini, Méhul, Onslow, Reber et M. Théodore Gouvy, F. David, Berlioz. — Importance de l'œuvre de Berlioz. — Grave question de la musique descriptive : origines du problème : Jennequin, Haydn, Lesueur. — Le musicien peut-il, comme le peintre et le poète, viser à décrire les phénomènes de la nature ? L'effet pittoresque est possible au second plan. Opinion de Beethoven, de M. Saint-Saëns. Exceptions. — Œuvre symphonique de M. Saint-Saëns : musique de chambre, oratorios, symphonies. — MM. Massenet, Gounod, Lalo, C. Franck, Guiraud et les contemporains. — Compositeurs féminins. — Avantages du poème symphonique et du programme bien compris. — Compositeurs qui se sont adonnés exclusivement à la musique de piano : Chopin, Heller, Alkan, etc. — Musique d'orgue : César Franck, MM. Saint-Saëns et Widor. — *Le ballet :* les ouvrages les plus célèbres, avant la réforme de Noverre (1775) et depuis. Où est l'avenir du ballet. . 160

VIII

RICHARD WAGNER

Système dramatique de R. Wagner. — Il poursuit la réforme du poème et de la musique. — Idée capitale du système : fusion de la symphonie et du drame, c'est-à-dire application à l'opéra du style symphonique. — Avantages et dangers d'une telle doctrine. — En résumé, le drame lyrique peut accepter de s'allier à la symphonie, non pas de se laisser absorber par elle. — Ce qu'il y a de fondé dans la prétention d'une réforme littéraire. —

Comment Wagner a-t-il mis ses théories en pratique 1° réforme, poétique ; 2° application du style symphonique à l'opéra. — D'où viennent les défauts de Wagner 1° longueurs ; 2° déclamation parfois sacrifiée ; 3° dureté du style vocal ; 4° absence fréquente de mélodie dans les parties vocales. — Malgré ces défauts, il faut reconnaître en lui un génie supérieur, hautement original, ce qui n'empêche pas qu'il procède de Weber, de Bach, de Beethoven. — Nouveauté de l'harmonie, de la coupe rythmique et des formes mélodiques. — Richesse de l'instrumentation. — Il ne faudrait pas croire que chez lui le système ait précédé l'exécution. Il a, simplement, dégagé de ses œuvres une théorie esthétique. — Une école wagnérienne serait la ruine du génie français. 210

IX

LE LIED ET LES MÉLODISTES

CHANSONS POPULAIRES EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER.

Lied et mélodie. — Ce que fut, dès l'origine, le lied allemand. — Schubert. — Comment il a exprimé l'amour. Le même sentiment rendu trois fois d'une façon différente. — Comment Schubert a rendu le sentiment dramatique, la grâce et l'éclat. — Schumann, petits poèmes. — Lieder détachés. — MM. Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Lalo, César Franck, etc. — Mélodistes étrangers : M. Edward Grieg, etc. — Mélodie populaire, origine du lied. — Russie, Scandinavie, Écosse et Irlande, Hongrie et Bohême. — Grèce moderne, Espagne. — Provinces de France. — De ces éléments nouveaux que sortira-il ?. 237

CONCLUSION

Enseignement à tirer du passé. — Coup d'œil sur l'art contemporain : la symphonie. — L'oratorio et la musique d'église. — La musique dramatique. — Avenir du drame et de la comédie lyriques. 265

IMPRIMERIE CHAIX, 20, RUE BERGÈRE, PARIS. — 9966-6-91.

BINDING APR 19 1960

ML
270
C78

Music

Coquard, Arthur
De la musique en France
depuis Rameau

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY